

FACULDADE DE ARQUITETURA

UNIVERSIDADE DE LISBOA



CENTRO CULTURAL CHICALA **A CELEBRAÇÃO DA CULTURA ANGOLANA PELA ARQUITETURA**

Ana Rita Lameirão Paulino

(Licenciada)

Projeto Final de Mestrado para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Presidente do Júri Dr.^a Arq^a Isabel Rosa

Vogal Dr. Arq^o Carlos Mesquita

Orientador científico Dr. Arq^o Paulo Pereira Almeida

Coorientador científico Arq^a Joana Bastos Malheiro

Lisboa, Dezembro 2016



CENTRO CULTURAL CHICALA
A CELEBRAÇÃO DA CULTURA ANGOLANA PELA ARQUITETURA

Documento Definitivo

Ana Rita Lameirão Paulino

(Licenciada)

Projeto Final de Mestrado para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Presidente do Júri Dr.^a Arq^a Isabel Rosa

Vogal Dr. Arq^o Carlos Mesquita

Orientador científico Dr. Arq^o Paulo Pereira Almeida

Coorientador científico Arq^a Joana Bastos Malheiro

Lisboa, Dezembro 2016

TÍTULO | CENTRO CULTURAL CHICALA

SUB – TÍTULO | A Celebração da Cultura Angolana pela Arquitetura

DISCENTE | Ana Rita Lameirão Paulino

ORIENTADOR | Professor Dr. Paulo Pereira Almeida

CO-ORIENTADOR | Assistente Convidada Arq. Joana Bastos Malheiro

RESUMO

Esta dissertação baseou-se numa pesquisa sobre a cultura dispersa ao longo do território angolano e principalmente na Chicala, em Luanda. Com essa base, procedeu-se ao reconhecimento dos aspetos da identidade cultural angolana, procurando reutilizá-los num edifício celebrativo dando a conhecer Angola aos próprios angolanos e a outras nações.

Aqui procede-se à análise da história, urbanidade, arquitetura e artesanato, sempre de um ponto de vista cultural para entender o porquê da sua concretização. A partir desta base, procede-se à elaboração de um edificado e um programa cultural justificado que possa trazer benefícios entre os quais económicos e sociais de inclusão e convivência entre todos os habitantes da cidade e que funcione bem face ao clima tropical – um edifício sustentável.

O edifício faz parte de um plano de redesenho urbano para a zona de Chicala II que pretende não só ser um marco identitário ao nível da cidade mas conectar toda a Angola tendo por base de referência intenções bem-sucedidas de autores que viram na arquitetura cultural mais que um edifício - um ponto de partida para consciencializar, valorizar e unir a população.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura Tropical | Chicala | Luanda | Identidade | Artesanato

Mestrado Integrado em Arquitetura

Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Lisboa, Outubro 2016.

TITLE | CHICALA CULTURAL CENTRE

SUB – TITLE | The Celebration of Angola's Culture Identity through Architecture

STUDENT | Ana Rita Lameirão Paulino

MAIN ADVISOR | Professor Dr. Paulo Pereira Almeida

CO-ADVISOR | Assistente Convidada Arq. Joana Bastos Malheiro

ABSTRACT

This dissertation is based on undertaken research about the culture of Angola, more specifically on the culture values of the city of Chicala, Luanda. This project has been conducted to recognize the main aspects of Angola's cultural identity, and then transpose them into a building which celebrates the angolan culture. This building has been designed to bring the Angolans together to embrace their cultural values, along with other nations.

From a cultural point of view, the analysis of history, urbanism, architecture and handicraft has led to understand the present culture's meaning. This building's concept comes along with an adjacent cultural programme, thought to conceive a positive social and economic environment in Chicala. It was created within concept of sustainability in harmony with Angola's tropical climate.

It is also a part of a plan to redesign the urban area of Chicala II. It intends to be a landmark of the city's cultural identity and a pathway to connect Angola's cultural values. This building's concept shares other well-intended authors' envision of a building which is not only a building – it is also a place to become aware, to appraise and to unify people.

KEYWORDS

Chicala | Luanda | Identity | Tropical Architecture | Handicraft

Master in Architecture

Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Lisboa, October 2016.

AGRADECIMENTOS

Todo este estudo constituiu o maior desafio de todo o percurso universitário e quero agradecer com principal destaque:

Ao professor e orientador, Paulo Almeida, por ter incentivado e despoletado o interesse em procurar fazer algo novo e arrojado que trouxesse algo mais para a arquitetura. Por todo o conhecimento transmitido, pelo espírito de equipa que sempre demonstrou face às dificuldades que tive.

À professora e coorientadora, Joana Malheiro, pela sua disponibilidade e paciência ao longo do processo. Pelo seu apoio, motivação e conhecimentos transmitidos.

À minha família, principalmente ao meu pai e à minha mãe por todo o apoio incondicional e toda a paciência e carinho que demonstraram ao longo desta jornada. Ao meu avô por todos os conselhos e conversas, e à minha tia Antónia pela compreensão e boa disposição.

Agradeço aos meus amigos e companheiros de trabalho, com destaque para a Filipa, o Filipe, o Jorge, a Teresa e o Frederico por todos estes anos inesquecíveis. À Patrícia e à Ana por todo o apoio e amizade. À Beatriz, à Inês (Kalus) pela amabilidade e partilha de conhecimentos e de material importante à realização deste trabalho.

Agradeço ainda a generosidade da professora Isabel Raposo, pelas referências que me deu, ao senhor Luís Araújo, pela gentileza e disponibilidade na partilha de conhecimentos.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
A CULTURA E A IDENTIDADE	5
1. O TERRITÓRIO: Angola e a sua Identidade	14
1.1 Os primeiros povos	15
1.2 A presença dos portugueses	16
1.3 Uma Angola independente	19
1.4 Angola de hoje-em-dia	24
2. A CIDADE: Luanda, uma cidade angolana	27
2.1 O musseque	28
2.1.1 O bairro da Chicala	31
2.2 O mercado informal	32

3. ARQUITETURA: como identidade	37
3.1 O clima tropical de Luanda	39
A. Radiação solar	41
B. Temperatura	42
C. Humidade do ar e Precipitação	43
D. Ventilação	44
3.1.1 Arquitetura moderna tropical	
exemplos de Vasco Vieira da Costa	47
3.2 Casos de Estudo – uma visão diferente de modernização	52
3.2.1 Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou	52
3.2.2 Biblioteca escolar do Gando	58
 4. O PROJETO: O palco da cultura angolana	 63
4.1 Um Desenho Urbano para Chicala	63
4.2 O conceito: Vernacular/Erudito, Africano/Europeu, Informal/Formal	66
4.2.1 Paralelismos com o conceito de Lina Bo Bardi	67

4.3 O Programa	70
4.3.1 Oficina e Mercado	71
A. A cestaria e a esteiraria	72
B. A cerâmica	74
C. A tecelagem e os tecidos	75
D. A metalurgia	76
E. A carpintaria	77
F. As embarcações	78
G. A escultura e a pintura	79
H. Os instrumentos musicais	80
4.3.2 A música e a dança	81
4.3.3 A gastronomia	84
4.4 O Objeto Arquitetónico	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
BIBLIOGRAFIA	95
ANEXO I – Os Brise-Soleils e as Grelhas	105
ANEXO II – Contexto português	107
ANEXO III – Distribuição Cultural de Angola	109
ANEXO IV – Referências Adicionais	111
ANEXO V – Maquetes de Estudo	115
ANEXO VI – Maquetes Finais	117
ANEXO VII – Painéis Síntese/ Desenhos Técnicos	127

ÍNDICE DE IMAGENS

1. Mapa das divisões administrativas	14
2. Distribuição étnica de Angola (1970)	15
3. Dimensões da colónia portuguesa	17
4. Casa Vernacular de Luanda	18
5. “LUEJI o Nascimento de um Império” de Pepetela	18
6. “Um só povo/ uma só nação” Slogan do projeto do MPLA	20
7. Musseque Bairro Operário, 2015	26
8. Plano de Luanda de 1862	28
9. Luanda, zona da grande cidade	30
10. Localização da Chicala	31
11. Chicala I, II e III	31
12. Musseque de Chicala, 2015	32
13. Quitandeira da Chicala II	32
14. Típico mercado de musseque, em Luanda, cerca de 1965	32
15. Mercado de musseque, 2015	33
16. Quitandeira, cerca de 1965	33
17. Carro-de-mão do roboteiro	33
18. Roboteiro	34
19. Zungueiras de Chicala	34
20. Localização da Rua da Pracinha	35
21. Rua da Pracinha	35
22. Mercado da Pracinha	35
23. Escultores indígenas na aldeia do museu do Dundo	36
24. Quintal de musseque, em Chicala	38
25. Construção de casa Muxiluanda, Ilha de Luanda	38
26. Casa de Garrafas (na Chicala)	39

27. Aplicação das caricas como anilhas de pregos. Pormenores de Chicala II	39
28. Gráfico psicrométrico para Luanda	41
29. Carta solar de Luanda	41
30. Gráfico da distribuição mensal das chuvas	43
31. Ilustração do primeiro e segundo ciclos etnológicos da cubata angolana	43
32. Celeiro e habitação sobre pilares. Cacongós do Cassai. NE da Lunda (1948)	44
33. Txissambo (modelo Luena), SE da Lunda	45
34. Grelha e Brise-soleil do Edifício Sporting Clube de Luanda	45
35. Grelha do Liceu do Lobito (1966-1967), de Francisco Castro Rodrigues	45
36. Rosa-dos-ventos de Luanda	45
37. Vasco Vieira da Costa (1911-1982)	47
38. Mercado do Caputo (1962), Simões de Carvalho	47
39. Cine-Atlântico (1963-1966), António Ribeiro Santos	48
40. Fachada de Anangola	48
41. Brise-Soleil de Anangola	49
42. Galeria de Anangola	49
43. Brise-Soleil da fachada do Instituto Pio XII	49
44. Sombreamento Vertical do Instituto Pio XII	50
45. Posição do Volume de Anangola	50
46. Posição do Volume do Instituto Pio XII	50
47. Solução Compromisso de Vasco Vieira da Costa	50
48. Localização do Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou	52
49. Vista Aérea do Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou	53
50. Reinterpretação das casas Kanak	53
51. Planta do Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou	54
52. Corte	54
53. Maquete do “casulo”	55
54. Zona Exterior do Edifício	55

55. Diferentes combinações no funcionamento do “casulo”	56
56. Sistema Estrutural das Paredes	57
57. Construção do Volume de Planta Elíptica	58
58. Secção Transversal do modelo	58
59. Participação de toda a comunidade. Aplicação de artesanato diretamente na arquitetura	59
60. Esquema da deslocação do ar	59
61. Marginal de Luanda	62
62. Novo desenho urbano para Chicala	62
63. Planta do conceito de redesenho da Chicala	63
64. Interpretação da malha desordenada da Chicala e a sua formalização na criação do novo plano	63
65. Mancha do edificado	64
66. Hierarquia Viária	64
67. Espaços Públicos	64
68. O Plano	64
69. Referência para a nova Rua da Pracinha	64
70. Referência para o estacionamento da Praça	65
71. Igreja proposta	65
72. Referência para o “Dispositivo Morfológico”	65
73. Referência de Linguagem para o “Dispositivo Morfológico”	65
74. Casa Valéria Cirell (São Paulo, 1958), Lina Bo Bardi	68
75. SESC Pompeie (São Paulo, 1986), Lina Bo Bardi	68
76. Artesão cesteiro no Calumbo, meados de 1967	71
77. Manufatura de um saco de mateba pelos kimbundo, Sambizanga (Luanda)	72
78. Esteira de Cabinda com provérbio.	73
79. Estrutura de uma habitação Xinue, rio Cuango, Luanda (1937)	73
80. Silo para armazenar grãos da tribo Mundimba, Sul de Angola	73

81. Bandeja urdida segundo a técnica espiralada com armação. Uíge	74
82. Mestre ceramista a modelar um vaso, Luenas, Alto-Zambeze	74
83. Testo Cabinda com provérbio inculpido	74
84. Tear vertical, Camaxilo, NE da Luna (1936)	75
85. Aplicação da Samakaka	75
86. Mulheres com indumentária tradicional, atualmente	76
87. “Milho Step”, Susana Taça	76
88. Oficina de ferreiro dos Bailundos, no Huambo	76
89. Pulseira de latão cinzelada dos Muílas, Huíla	77
90. Oficina de almofarizes na Chicala	77
91. Peça em madeira, na Chicala	77
92. Postal de Angola: “Loanda, Dongo (o barco do paiz)”	78
93. Canoa nas margens da Chicala	78
94. Oficina de construção naval, na Chicala	78
95. Barco de Bimba, Benguela	78
96. Atelier Etona, na Chicala	79
97. Pintura mural com argilas coloridas diluídas em água. Lunda, Chitato	79
98. Quissanje (“piano-de-mão”), Lunda	80
99. Marimbeiros	80
100. Mondo, “instrumento falante” frequente em Angola	81
101. Apitos Lunda-Quiocos, “instrumentos falantes”	81
102. Filme documentário “I love Kuduro” (2013)	83
103. Capa do Disco “Clave Bantu” (2011) de Aline Frazão	83
104. Preparação do Funge	84
105. “Chicala Point” ainda em pleno funcionamento	85
106. Venda de “snacks”, nas ruas de Chicala	85
107. Plantas: Piso 1 Piso 0	86
108. Posição do Volume do Edifício	87

109. Relação com a Praça e com o Parque	87
110. Parte do edifício	87
111. Corte esquemático e sistema de ventilação natural	88
112. Grelha e modelo de Janela-Beta utilizado	88
113. Ripado com padrão baseado na Samakaka	88
114. Frente virada para a Praça da Chicala	89
115. Pormenor Brise Soleil móvel do Instituto Pio XII	105
116. Janelas Beta do Instituto Pio XII	106
117. Referência de acesso em galeria para o pequeno auditório	111
118. Referência para a galeria e estrutura à vista	111
119. Referência de materialidade da cobertura	111
120. Referência para a cobertura	111
121. Referência de aplicação de Têxteis	112
122. Referência de sombreamento de um espaço público	112
123. Referência de cobertura para o mercado	112
124. Referência de mercado e materialidades	113
125. Referência de relação pressão-descompressão	113
126. Referência de relação pressão-descompressão em espaços de venda ao público	113

INTRODUÇÃO

A identidade cultural é indivisível de todos os direitos fundamentais do ser humano, fazendo parte da sua natureza como indivíduo pertencente a uma sociedade. “Em cenário de globalização económica, cultural e jurídica, no qual entidades e países hegemónicos impõem sua ordem global solapando identidades locais, este aspeto de instrumentalidade torna-se ainda mais relevante» (Sousa, 2014: 260). Esta constitui a primeira razão que torna um Centro Cultural – objeto de trabalho que aqui é apresentado – em mais do que um simples edifício.

Angola vive atualmente um período de instabilidade interna político-social, que tem posto em causa a própria existência de cidadania. Segundo Luís Araújo, ativista angolano do movimento de resistência SOS Habitat: “o governo não encara a maioria dos angolanos como cidadãos, logo não têm direito à cidade”¹. O regime totalitário vigente atualmente tem resultado na exclusão de cerca de 80% da população luandense (percentagem da população dos assentamentos informais de Luanda) na participação na vida política e urbana da sua cidade. Tal leva, consequentemente, a que a própria cultura angolana também não tenha expressão na sua capital. A questão que se coloca é: “o que é que o arquiteto faz neste período problemático?”²

Mais do que a mudança política [reduzora do papel do arquiteto] – [é necessária] uma transformação cultural no sentido duma crescente humanização de ideias e prioridades” (Bonifácio, 2012: 20) o arquiteto

¹ Grifos retirados da discussão sobre o “Direito à Cidade” em Luanda e Maputo, realizada na Faculdade de Arquitetura - UL (11- 12-15)

² Questão colocada pela professora Isabel Raposo, *Idem*.

não deve baixar os braços. “É preciso inventar!”³ Incentiva o professor Júlio Carrilho quando se referia a como arranjar estratégias pelo “Direito à Cidade” de Luanda e Maputo. É preciso inventar novas soluções que possam ser uma aproximação a uma possível solução. Porque não lançar a hipótese de aproximar as duas vertentes da cidade, com o que de melhor têm para dar, e de se poder pensar como um todo? Utopia? Quem sabe?

Este trabalho constitui uma nova abordagem de um equipamento cultural que tem como mote principal ser uma afirmação da cultura angolana que tem como base vital a união de todos para o bem da cultura, possível através da arte, por exemplo. «A cidadania [através da arte] [...] por intermédio de uma autonomização consciente e capacitante desses mesmos sujeitos [dos espaços segregados] que, através da prática artística, se tornam cidadãos de facto, no decurso desse trajeto, transformam, ainda que apenas parcialmente, a cidade injusta» (Carmo, 2014: 301).

Pretende-se proporcionar um reencontro do angolano com a sua própria identidade⁴, redescobrimo também as tradições dispersas ao longo do território, e que aqui são mostradas, podendo vir a ser um importante ponto a favor de Angola. Tudo isto materializado num edifício de exceção, celebrativo, um palco para todo esse espetáculo que é a cultura de todo o povo angolano.

³ Grifos retirados da discussão sobre o Direito à Cidade em Luanda e Maputo, realizada na Faculdade de Arquitetura - UL (11- 12-15)

⁴ “Falar em identidade cultural é compreender um tempo de mudança onde o moderno pode coabitar com o tradicional [...] a comunidade pode coabitar com a sociedade, não há uma anulação de uma modalidade antiga para a substituição de outra e sim uma realidade que permite que diferentes temporalidades ocupem o mesmo espaço e estas possam ser vivenciadas concomitantemente pelos agentes sociais” (Rosa, 2008: 31). “Tanto a noção de “identidade” quer a de “património” remetem-nos para uma pertença comum, simbolicamente representada por elementos materiais e imateriais, que se foram construindo” (Faria e Almeida, 2006: 130).

Então, a grande questão de partida é: de que modo a arquitetura de um centro cultural pode não só ser capaz de acolher as manifestações de “angolanidade” mas também ser o seu símbolo? Para tal é necessário compreender o que poderá estar na génese cultural do povo angolano não esquecendo o incontornável panorama atual de uma cidade de investidores e de novas oportunidades versus o lado da cidade que até agora foi tido como totalmente negativo mas que na verdade é rico em ensinamentos.

Para uma evolução lógica da pesquisa e estudo dos resultados organizou-se este trabalho da seguinte forma:

O capítulo introdutório consistirá num primeiro estudo sobre a identidade e a cultura enquanto conceito diferencial e enquanto estrutura. É onde se dá a conhecer como funciona a afirmação de uma cultura, o porquê de tal afirmação e qual a sua importância para o indivíduo. Ao longo do trabalho serão explicitados alguns conceitos relacionados com este tema à medida que forem referenciados.

No primeiro capítulo tratar-se-á de forma breve o percurso da formação do povo angolano. O objetivo é entender a forma como se lidou com a pluralidade cultural e quais as suas consequências. Perceber a forma como o angolano se foi adaptando aos modelos vigentes em cada época e como reinventou a sua identidade, nunca perdendo a sua angolanidade.

No segundo capítulo, é feita uma aproximação à capital, onde se demonstra a peculiaridade da cidade de Luanda. O objetivo é abordar a eventual importância que os musseques - “aglomerados indesejáveis”, do qual o bairro da Chicala (onde se localiza o projeto) é exemplo - e o seu

principal meio de sustento, poderão representar para a construção da própria identidade angolana e até para a cidade dita “formal”, fervilhante de investimentos e novas ideias. É um espaço onde será feita uma reflexão acerca dos factos atuais e como ambos se poderiam complementar, propondo o outro lado da cidade e proporcionando-lhe uma oportunidade de integração.

O terceiro capítulo aborda a identidade cultural na arquitetura angolana. Aqui abordar-se-á o clima como o grande gerador da “arquitetura tropical” e como este veio estabelecer uma vivência tipicamente angolana, que se refletiu na conceção e surgimento dos espaços, nomeadamente na geração de arquitetos modernos, e dos quais podemos tirar ensinamentos para uma arquitetura para os angolanos, sustentável a todos os níveis. Para além disso serão abordados os dois casos de estudo de edifícios de cariz cultural que mostram como um edifício pode ser uma celebração da identidade de um povo, e ser parte de quem ao longo dos tempos constrói essa identidade.

O quarto capítulo remete finalmente para o projeto de Chicala, onde são expostas as premissas utilizadas para a criação de espaços que abrigarão os objetivos a que o edifício se propõe responder e onde será exposto o programa cultural geral, justificando a importância da sua escolha.

A CULTURA E A IDENTIDADE

“A atenção intensa que hoje se dá ao tema da identidade é em si mesma um facto cultural de grande importância” (Bauman, 2012:44).

A preocupação pela identidade está relacionada com uma tomada de consciência de “pertença” a um mundo *localmente* confinado, a determinadas “totalidades”, a uma comunidade abstrata “imaginada” a que se pertence mesmo antes de se pensar nisso. É preciso *identificar-se* com a totalidade “imaginada”. E esse “pertencimento” não é algo que vem naturalmente sem que seja preciso lutar, ganhar, reivindicar e defender, seguindo apenas movimentos aparentemente óbvios por não haver qualquer tipo de competição. Na verdade, as identidades são como uns “minimundos”, onde estar “aqui dentro” parece diferente de estar “lá fora” (Bauman, 2012).

A identidade começa a ser tema de reflexão aprofundada na modernidade, quando passa de algo óbvio e dado a algo problemático. O aumento do volume e do alcance da mobilidade levou ao enfraquecimento da influência das redes locais de interação, e ao fortalecimento das totalidades supralocais, “comunidades imaginadas” de construção de nações, e de identidades culturais “compostas” ou construídas. Foi um processo “civilizador”, que se desencadeou no século XVII⁵ de onde surgiram as “massas” – uma das categorias que reflete a ambição de unificar o agregado heterogéneo de pessoas pela instrução, controle,

⁵ “Em que se rejeitava tudo o que parecesse selvagem, sujo, lascivo” (Bauman, 2012: 49: Muchembled: 12,13, 150)

treino, ensino e até mesmo pela coerção, que acabou por impulsionar a auto separação das elites do “resto” (Bauman, 2012).

“Ter uma identidade” parece ser uma das necessidades humanas mais universais, muito embora o seu reconhecimento enquanto necessidade não seja igualmente universal. Todos nós parecemos ter como um desejo básico pertencer, fazer parte de um grupo, ser recebido por outro, por outros, ser aceito, ser preservado, saber que tem apoio, aliados. Este desejo, que Michel Morineau (referido pelo autor) denominou como *la douceur d’être inclu*, é a base para a identidade pessoal – a identidade social⁶, aquela que permite que se fale de um “nós”, inclusivo, que abriga do “apavorante deserto de um *la fora* habitado por “eles”. (Bauman, 2012) A cultura torna-se então um importante fator na formação da identidade.

Tal como a identidade, o conceito diferencial de cultura pressupõe que cada unidade da cultura seja ancorada “lá fora”. “Qualquer “grupo nós” precisa do seu próprio “eles” como complemento indispensável e instrumento de autodefinição, onde é possível abrigar a lealdade, os nossos direitos e os nossos deveres (Bauman, 2012).

“Todo o homem, pelo facto de o ser, é um ser de culto”⁷ e é o único animal vivo que precisa de modelos culturais, pois é o único cuja história evolutiva foi tal que seu ser físico se moldou de forma significativa pela sua existência, e que, portanto, se sustenta nela (Bauman, 2012: Geertz, 1965).

⁶ “A identidade pessoal confere significado ao “eu”. A identidade social garante esse significado e, além disso, permite que se fale de um “nós” em que o “eu”, precário e inseguro, possa se abrigar, descansar em segurança e até se livrar de suas ansiedades” (Bauman, 2012: 46-7).

⁷ (Antunes: 578-581)

Todas as culturas – «primitivas» e «históricas», orais e escritas, de predomínio tecnológico ou de predomínio ideológico – participam de uma certa unidade”⁸ – a unidade essencial pré-cultural. Porém, a única ideia de universalidade compatível com o conceito diferencial de cultura é a presença universal de algum tipo de cultura na espécie humana enquanto característica universal dos seres humanos, não a cultura em si.⁹ (Bauman, 2012)

Nas palavras de Clyde Kluckhohn, mencionando Wissler, entende-se que os contornos gerais do plano básico de todas as culturas são e devem ser, mais ou menos os mesmos, porque os homens, sempre e em toda a parte, são confrontados por certos problemas inevitáveis que surgem da situação “dada” pela natureza. Partindo desse pressuposto, a cultura enquanto atividade humana colocada em ação contra a natureza imóvel¹⁰, é de entre o grande arco de propósitos e motivações humanas potenciais, que cada civilização fez e faz uso de certo segmento desse arco, lançando mão de certas técnicas materiais ou traços culturais, definindo um padrão cultural distinto (Bauman, 2012: Benedict, 1961). E é essa função divisora e diferenciadora, o elemento mais genérico na cultura (Bauman, 2012).

A partir da *unidade da cultura*, evidencia-se a enorme diversidade de culturas que demonstra o poder inventivo do homem. A contradição entre esta igualdade primária e a diferenciação dos desempenhos e das

⁸ Idem.

⁹ “É essa unidade, fundada no homem, ser uno, apesar de todas as diferenças de desenvolvimento, intelectual ou material, que as torna acessíveis a homens de outras culturas tão distantes no espaço como no tempo” (Antunes : 578-581: o.c.p.:145). Porém, o termo “cultura” com o artigo indefinido só faz sentido “se sustentado pelo pressuposto implícito de que nada que seja universal pode ser um fenómeno cultural”. (Bauman, 2012: 109-10)

¹⁰ Onde as várias formas socioculturais podem corresponder a um conjunto de condições biológicas, natural-ambientais e ecológicas – não-sociais (Bauman, 2012).

realizações históricas, que pode ser explicada de modo conveniente pelas contingências dos valores e tradições¹¹ culturais (Bauman, 2012).

Segundo a descrição fenomenológica de Clifford Geertz, o homem é o animal que produz ferramentas, fala e símbolos¹²; só ele ri; só ele sabe que vai morrer; só ele nega o acasalamento com a mãe e a irmã; só ele inventa visões de outros mundos – as religiões, ou a arte. Ele não só é dotado de pensamento, mas de consciência; não só de necessidades, mas de valores; não só de medos, mas de escrúpulos; não só de um passado, mas de uma história. Só ele tem cultura (Bauman, 2012).

A *cultura*, quando entendida como um conjunto de processos selecionados, historicamente criados, que canalizam a reação do homem a estímulos tanto internos quanto externos (Bauman, 2012: Kluckhohn, 1962) é ao mesmo tempo uma entidade feita pelo homem e uma entidade que faz o homem. Submete-se à liberdade humana e restringe-a sem depreciar o princípio da liberdade de escolha do homem e relaciona-se ao ser humano em sua qualidade tanto de sujeito quanto de objeto. Assim, a cultura é tanto pré-social quanto socialmente gerada. Ao que tudo indica,

¹¹ **Tradição:** Em sentido restrito, é o termo utilizado para designar a transmissão, normalmente oral, através da qual tipos de atividades, gostos ou crenças, são passados de uma geração para a próxima e assim perpetuados. [...] Os elementos de cultura que são valorizados de modo a constituírem tradição são normalmente dignos de especial atenção no seio de cada cultura. Essa valorização e aceitação fazem com que ela possa ser encarada como um modo de comportamento produzido por um grupo e servindo para reforçar as respetivas consciência e coesão. Além disso, a tradição dá ênfase às noções de continuidade, estabilidade e venerabilidade e acentua o corpo de sabedoria coletiva incluído no património cultural do grupo. Ela é assim frequentemente indicada como constituindo fonte de legitimidade, e, de facto, tem provado ser base de muitas formas de autoridade.” (Pires: 1794)

¹² **Símbolo:** “Se definirmos os símbolos como “mediadores” na cadeia de comunicação, como entidades construídas de matéria diferente do que está sendo comunicado, entidades em que o conteúdo da informação é traduzido pelo emissor e a partir das quais é retraduzido pelo recetor da mensagem” (Bauman, 2012: 143). Produzir símbolos arbitrários e atribuir-lhes significados que são aceites por um coletivo, é um dos traços mais evidente dos seres humanos e candidata a alicerce da cultura, no sentido genérico (Bauman, 2012)

do ponto de vista histórico, as duas surgiram e cresceram ao mesmo tempo e em estreita colaboração, alimentando-se e ajudando-se mutuamente, e onde cada uma foi exteriorizando na realidade da outra a condição para seu próprio desenvolvimento (Bauman, 2012).

Ser estruturado e ser capaz de estruturar parecem ser as principais características do modo de vida humano conhecido como cultura¹³. E essa capacidade é um atributo universal da espécie humana, e só dela, que a distingue de todas as outras espécies animais (Bauman, 2012).

Ao longo do processo de geração e manutenção da ordem, surge um vínculo entre os significados estatístico e moral da “norma”, que se encontram nas observações de Franz Boas, que diz que o simples facto de esses hábitos serem costumeiros, enquanto outros não são, é razão suficiente para eliminar os que não são e que maneiras contrárias ao costume sejam incomuns e, portanto, impróprias (Bauman, 2012).

Se se entender a *cultura* enquanto uma adaptação à realidade dura, inflexível, que só pode se tornar utilizável caso adaptada, então está diretamente ligada à criatividade – que se resume à adequação, à habilidade e destreza exibidas por pessoas astuciosas ao transformar um ambiente inóspito em benefício próprio.¹⁴ A criatividade e a dependência são dois aspetos indispensáveis da existência humana, que não só se

¹³ Como exemplo de estruturação: “Fisicamente a temperatura do meio ambiente humano oscila no interior de uma ampla gama de valores prováveis. Ao se introduzirem artefactos mediadores entre o corpo humano e o ambiente natural (paredes, roupa, etc.), a variação concreta nas vizinhanças imediatas do corpo é [...] reduzida de forma drástica.” (Bauman, 2012: 150-1)

¹⁴ “A engenhosidade de um corretor de valores ou de um comerciante sagaz fornece o padrão já pronto para esse tipo específico de criatividade que o mundo alienado, duro, cruel e manchado de sangue transforma em condição da sobrevivência dos homens.” (Bauman, 2012: 293) Porém a criatividade está em melhor forma quando o homem está livre da necessidade imediata de garantir os meios de sobrevivência. (Bauman, 2012)

condicionam, mas também se sustentam mutuamente. Não se pode simplesmente transcendê-los de forma conclusiva – eles só superam a sua própria antinomia recriando-a e reconstruindo o ambiente do qual ela foi gerada. A agonia cultural, portanto, está destinada a uma eterna continuidade; no mesmo sentido, o homem, uma vez dotado da capacidade de cultura, está destinado a sentir-se insatisfeito com o seu mundo, a explorar, a destruir e a criar (Bauman, 2012).

A *cultura* é um conjunto de permutações possíveis, e que nunca poderá ser implementada de modo definitivo e fechado. O que reúne os fenómenos culturais numa “cultura” é a presença dessa matriz, é o convite constante à mudança, e não a sua “sistematicidade” – ou seja, não é a natureza da petrificação de algumas escolhas (“normais”) e a eliminação de outras (“desviantes”) (Bauman, 2012).

Esta ideia de perceber que a *cultura* permanece pela mudança, é essencial para a sua subsistência: a sociedade e a cultura, assim como a linguagem, nunca é a “mesma” por muito tempo, e esse facto é o que mantém a sua distinção – a sua “identidade”. Paul Ricoeur faz a distinção entre os dois ingredientes da identidade (*l’ipséité et la mêmeté*), podendo dizer-se que o segundo ingrediente – a durabilidade da identidade – consiste na preservação do primeiro – a distinção; mas que o primeiro é inconcebível fora ou independentemente da sua duração. Estas sucessivas e diferentes formas de distinção pertencentes à *mesma* identidade fazem com que a identidade surja a partir da simples diferença (Bauman, 2012).

Durante mais de um século, as *culturas* foram definidas como tecnologias de discriminação e distinção, mas o diálogo e a negociação também são fenómenos culturais – a “humanidade” é um projeto cultural,

ao alcance da capacidade humana – e que ganham importância crescente e decisiva numa era de pluralidade (Bauman, 2012).

“A característica mais preeminente da vida contemporânea é a *variedade cultural* das sociedades [...]: aceitar ou rejeitar uma forma cultural não é mais algo negociável (se é que já foi); [...] nem significa uma “conversão cultural” (Bauman, 2012: 66).

Hoje em dia, a “mobilidade, desarraigamento e disponibilidade/acessibilidade global dos padrões e produtos culturais, constituem agora a “realidade primária” na cultura onde a natureza das identidades culturais é tida mais como um *redemoinho* que como uma *ilha*. Estas identidades mantêm a sua forma distinta (resultado de uma longa cadeia de “processos secundários” de escolha, retenção e recombinação seletivas), enquanto vão absorvendo e expelindo material cultural raramente produzido por elas próprias. As identidades não se apoiam na singularidade de suas características, mas consistem cada vez mais em formas distintas de selecionar/reciclar/rearranjar o material cultural comum a todas, ou disponível para elas. Não é a habilidade de se apegar a formas e conteúdos já estabelecidos, que garante a continuidade, mas sim o movimento e a capacidade de mudança (Bauman, 2012).

O tema que hoje é muito mais central para o debate cultural é o da cultura como simultaneamente fábrica e abrigo da identidade (Bauman, 2012).

“Angola tem uma característica cultural própria, que resulta da sua história ou das suas histórias” Agostinho Neto (Jorge, 2006: 7).

1. O TERRITÓRIO: Angola e a sua Identidade

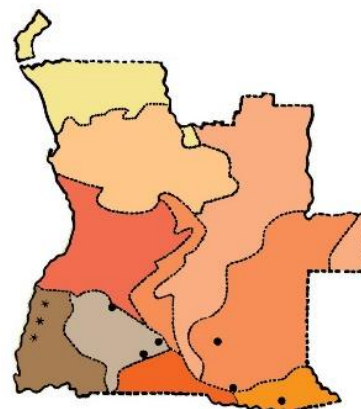


1. MAPA DAS DIVISÕES ADMINISTRATIVAS (fonte: africa-turismo.com) | Situa-se na costa oeste da África austral e ocupa uma área de 1.246.700 quilómetros quadrados. As fronteiras terrestres são: o Congo Brazaville (a norte). A República Democrática do Congo e a Zâmbia (a nordeste) e a Namíbia (a sul). A sua divisão administrativa é composta por 18 províncias que se dividem em municípios e por se vez se subdividem em comunas.

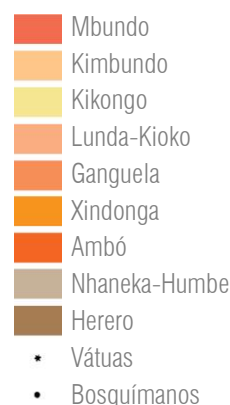
1.1 Os primeiros povos

Os primeiros grupos organizados a instalarem-se no território que hoje constitui Angola foram os *Bosquímanos*, sendo que mais tarde, em meados do século VI d.C., povos negros mais evoluídos, os *Bantu*, vindos do norte, migraram para este território, impondo a sua tecnologia no domínio da metalurgia, cerâmica e agricultura. O processo durou vários séculos levando à formação de novos grupos que por sua vez se estabilizaram em etnias¹⁵. Os *Bantu* de Angola formaram as *bases culturais*, de *crenças, rituais, costumes e linguagens* que perduram, ainda hoje, no território angolano. Outros povos como os *Bosquímanos* e os *Vátuas* (ambos essencialmente a sul) e os *Europeus*, marcam presença no território, mas foi a cultura *Bantu* a predominante e a que se concebe como sendo a “raiz cultural angolana” (Ferraz, 2005; Lamas, 2000).

Devido às sucessivas “aculturações”¹⁶, houve uma crescente dificuldade em identificar etnias e por essa razão fez-se uma divisão em grupos etnolinguísticos¹⁷, sendo os três grupos predominantes: o *Ovimbundo* (*Mbundo*), correspondente a 37% da população; o *Kimbundo*, correspondente a 25%; e o *Bakongo* (*Kikongo*), correspondente 13%.



2. DISTRIBUIÇÃO ÉTNICA DE ANGOLA (1970) (fonte: Redinha, 2009)



¹⁵ **Etnia:** ETN. “Vocabulo que se contrapõe ao termo «raça» [...] grupos que constituem um aglomerado homogêneo, com vida, social, material e psíquica talhada em moldes idênticos” (Lampreia, enciclopédia: 1711).

¹⁶ **Aculturação:** (visão culturalista) fenómeno de interpenetração de culturas, a qual implica modificações nas estruturas e nas funções dos dois grupos culturais em contacto. [...] Haverá que considerar a aculturação como um *fenómeno* total resultante de um processo dinâmico de trocas culturais, e de influências recíprocas, que não se compadece com o critério estático de imposições de cultura” (Simões, Enciclopédia: 368-9).

¹⁷ **Etnolinguística:** ANTROP. “Se, por um lado, a linguagem é a atividade cultural por excelência, na medida em que, a um tempo, reflete a cultura e lhe serve de instrumento, e se, por outro lado, a cultura se manifesta necessariamente em comunidades humanas, é legítimo associar linguagens e comunidade cultural num mesmo campo de investigação e examinar as relações entre ambas.” (Barbosa, enciclopédia: 1711)

Os restantes 25%¹⁸ distribuem-se pelos outros 6 grupos *Bantu* menores e pelos outros grupos não *Bantu*: como os já referidos *Khoisan*, *Vátwa*, *Europeus* e os *mestiços*¹⁹.

A estrutura social original angolana caracteriza-se assim pelo seu pluralismo étnico (Ferraz, 2005) que ao longo do seu processo histórico foi sujeito a inúmeras alterações, mas foi a colonização portuguesa que teve mais impacto a todos os níveis e é a que está mais presente na memória dos angolanos.

1.2 A presença dos portugueses

A chegada ao posteriormente designado Zaire, numa viagem de exploração ao longo da costa africana em 1482 e 1484, sob o comando do navegador Diogo Cão, constituiu o marco inicial da presença portuguesa em território angolano (Amaral, 1996). A corrida desenfreada às colónias africanas levou a que, em 1884/85, com a Conferência de Berlim, se repartisse esse território pelas potências coloniais, ignorando a mancha de ocupação das diferentes etnias. Angola ficou então sob domínio português.

¹⁸ Dados retirados de The World Fact Book: Africa Angola – <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ao.html> consultado a 26-2-2016

¹⁹ **Mestiço:** ETN. “Indivíduo cujos pais pertencem a raça diferente. Conforme os países, os mestiços recebem, por vezes, nomes especiais; [...] No ultramar português, o descendente de branco e preto tanto se chama «mulato» (nome de origem espanhola) [...], como mestiço ou apenas «africano»; o filho de mãe mestiça e pai branco recebe o nome de «cabrito».” (Castro, enciclopédia: 458)

“Mas só no início do século XX, primeiro com o capitão Paiva Couceiro e mais tarde, com a presença de Norton de Matos como governador-geral, é que as referências a esta colónia se começam a sistematizar e a intensificar” (Fonte, 2007: 21).

Norton de Matos queria renovar Angola social, económica e politicamente para que esta se transformasse numa terra promissora, uma extensão de Portugal. Para tal, considerou essencial: povoar o território com portugueses (que foram aliciados a imigrar), construir casas à imagem das portuguesas e colonizar o “indígena” através da sua assimilação²⁰ tanto a nível material, como cultural e espiritual (Fonte, 2007).

A política da assimilação tinha como objetivo destribilizar o *africano* e visava a adoção pelos angolanos de hábitos e valores portugueses. Esta questão foi entendida muitas vezes como uma tentativa de tornar estes indivíduos simples portadores de valores europeus. Esta e outras “heranças difíceis”²¹ do colonialismo português, que esteve presente no país durante mais de 400 anos, levaram a que em algumas abordagens mais extremistas feitas após a descolonização se apontasse este período como uma interrupção no decurso da história angolana, que seria retomada após a libertação, em 1975 (Pinto, 2013).



3. DIMENSÕES DA COLÓNIA PORTUGUESA
(fonte: Moreira, 2011)

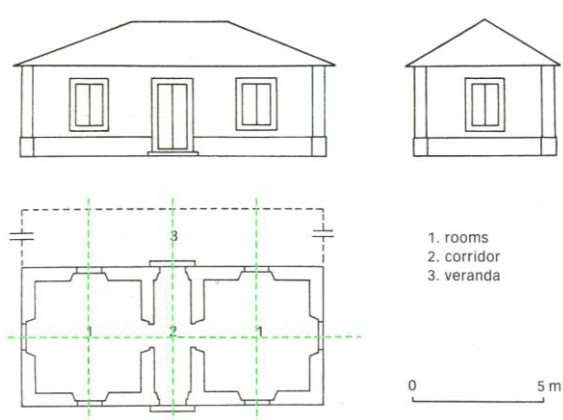
²⁰ **Assimilação:** é o sistema que estabelece as regras de admissão, projeta os procedimentos de assimilação e avalia os resultados da adaptação [...]. Para os recém-chegados, assimilação significa transformação, enquanto para o sistema significa reafirmação de sua identidade.” (Bauman, 2012: 30)

“Elementos de fora podem ter sua entrada permitida no sistema sob certas condições: devem passar por um processo de *adaptação* ou *acomodação* – uma modificação que os torne “ajustados” ao sistema, permitindo que ele os *assimile*. (Bauman, 2012: 30(?))

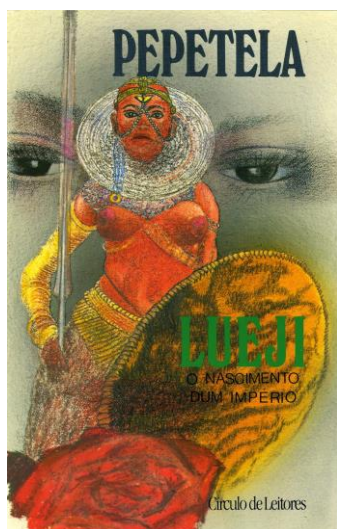
²¹ “Vestígios do passado que oferecem uma identidade, no presente, em relação à qual muitos se querem distanciar” (McDonald, 2006: 103)

Mas apesar dos aparentes esforços para impor uma cultura dominante, o povo angolano não cortou com as suas raízes, pelo contrário, reinventou-se. A coexistência de europeus e africanos no mesmo território levou à interação entre ambos e à sua adaptação espontânea, sem que uma das culturas tenha sido excluída (Souza, 2014).

Exemplo disso foi a adaptação da casa portuguesa e da língua portuguesa, ambas para uma versão angolana.



4. CASA VERNACULAR DE LUANDA (fonte: Fernandes in Oliver, 1998)
| Segundo o livro Vernacular Architecture of the World, a casa dita "vernacular angolana" combina aspetos portugueses-europeus com os aspetos locais. Exemplos destas casas são as da região das 'Ingombotas' [o bairro indígena]. São habitações de um piso, de planta retangular (4mx8m), com três divisões interiores: um corredor central que liga dois quartos e que dá acesso à varanda das traseiras, para uso agrícola. As paredes medem 0,5m e são feitas num adobe de terra e palha e a cobertura, de uma ou quatro águas, é feita de telha ou em fibra vegetal. Toda a construção é sobrelevada num degrau (para salvaguardar das chuvas intensas). Nas casas populares (cubatas) de zonas próximas de Luanda, como é exemplo o Dundo, é perceptível a adoção deste modelo. (Fernandes, in Oliver, 1998: 2009-10)



5. "LUEJI O NASCIMENTO DE UM IMPÉRIO" DE PEPETELA (fonte: elfikurten.com) | Luanda: União dos escritores angolanos, 1989. Mesmo sendo de expressão portuguesa, a escrita angolana revela marcas de "uma negritude, ou de uma africanidade" (Ferreira, 1987).

A adoção da língua portuguesa como língua oficial angolana foi entendida como o expoente máximo da assimilação. Serviu como um instrumento audaz para a colonização cuja implementação pretendia acabar com as línguas indígenas. Porém, acabou por ser fortemente influenciada por estas, dando origem a uma língua intermédia, perceptível na literatura angolana e importante na construção da própria angolanidade. Para além disso, a adoção de uma língua supraétnica acabou por servir como um aglutinador de uma Nação em que a sua diversidade linguística era fonte de instabilidades e confrontos interétnicos. Esta aglutinação foi decisiva para a própria libertação colonial, que a impôs (Jorge, 2006), e desempenha hoje um importante papel nas relações com outros países africanos.

1.3 Uma Angola independente

Mesmo sobre pressão a nível internacional para aliviar o domínio colonial, Portugal negou-se a fazê-lo e intensificou-o. Foi em meados de 1940/1950 a altura em que os angolanos passaram a manifestar de forma mais clara a sua vontade de se tornarem independentes. Com a crescente repressão e violência por parte das autoridades, em confronto com os movimentos de libertação angolanos que foram surgindo, desencadearam a Guerra Colonial, que só terminou em 1975, após a queda do regime Salazarista e com a entrega da colónia.

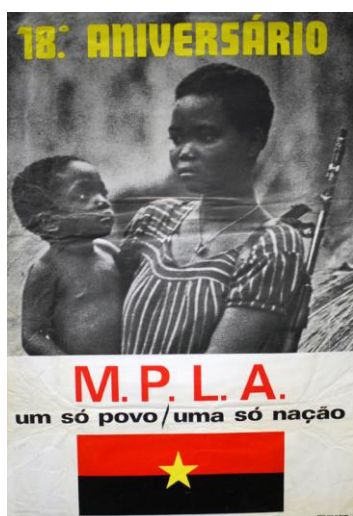
Os conflitos continuaram pouco depois, com a Guerra Civil, despoletada após os resultados das eleições para o primeiro governo oficial. Este conflito durou 30 anos, terminando em 2002 aquando da morte de Jonas Savimbi, o líder político da oposição. Foi a partir deste ponto histórico que Angola viu a oportunidade de tentar reconstruir a sua Nação (Estado-Nação) e afirmar a sua *identidade*. Porém, o nacionalismo²² enquanto expressão da luta de uma nação em obter reconhecimento da sua Identidade Nacional, supõe a existência de uma base cultural comum e a afirmação de valores e interesses gerais (Jorge, 2006).

²² “No decurso da história moderna, o nacionalismo desempenhou o papel de dobradiça ligando Estado e sociedade [...]. Estado e nação emergiram como aliados naturais no horizonte da visão nacionalista, na reta final do surto de reintegração” (Bauman, 2012: 51).

“Agora as tão desprezadas comunidades de origem, locais e necessariamente *menos importantes* que o Estado-nação – descritas pela propaganda modernizante como paroquiais, atrasadas, dominadas pelo preconceito, opressivas e absurdas, e transformadas em alvos de cruzadas culturais organizadas em nome das “escolhas significativas” –, é que são vistas como esperança como executores confiáveis dessa racionalização, desaleatorização, saturação de significados das escolhas humanas que o Estado-nação e a cultura nacional abominavelmente deixaram de promover.” (Bauman, 2012: 58)

Angola, tendo como principal característica a sua diversidade cultural e acima de tudo a convivência e coexistência de diferentes grupos étnicos no interior do seu território, leva a que lidar com esta questão não tenha sido tarefa simples. Tal acontecia pois de entre as várias etnias, apesar da sua raiz semelhante, apresentavam diferenças fortes o suficiente para originar rivalidades, constituindo um problema sério na gestão territorial e na implementação tanto de sistemas tradicionais como de sistemas europeus (Ferraz, 2005).

Calorosos debates foram realizados mas uma constante falta de consenso tanto a nível social como político, impediram que alguma vez se alcançasse estabilidade. No interior dos partidos que reclamavam a gerência do seu próprio país, acusavam-se entre si de não serem puros angolanos ou estarem do lado dos colonos, gerando sérios conflitos internos e condicionalismos na organização das suas políticas, mesmo depois da descolonização (Pinto, 2013).



6. “UM SÓ POVO/ UMA SÓ NAÇÃO”
SLOGAN DO PROJETO DO MPLA (fonte:
berardocollection.com)

Após a independência, com o partido MPLA²³ no poder, a tentativa de “homogeneização cultural” dos povos angolanos ganha força. Numa perspetiva política baseada no marxismo-leninismo²⁴ que se vivia na altura, surgiu o projeto do “Homem Novo”. Esta necessidade surgiu precisamente da dificuldade em lidar com a diversidade de grupos étnicos e, consequentemente de culturas. Era necessário construir uma nova base

²³ Movimento Pela Libertação de Angola

²⁴ **Marxismo-Leninismo:** “Marxismo *soviético*, ou Marxismo-leninismo, cujas fontes principais são F. Engels (*Anti-Dühring*, 1878) e V. I. Lenine [...] é a forma ortodoxa do pensamento oficial dos Partidos Comunistas e, propriamente, a ideologia do Comunismo. Conheceu na U.R.S.S. uma evolução acidentada, na qual são preponderantes os fatores políticos. (Vaz, enciclopédia: 1749)

cultural que se afastasse de “tribalismos”²⁵ e regionalismos e integrasse todos os povos sem distinção, encontrando ou construindo elementos culturais comuns para conseguir alcançar a unidade cultural única pretendida para uma nação independente. Uma comunidade cultural dos povos que teria valores, características e cultura definidas pelo estado angolano. Este baseou-se essencialmente na valorização de um passado comum aos povos angolanos - a *memória coletiva*²⁶ – permitindo a partilha de um sentimento de identidade e de consciência nacional (Pinto, 2013).

Esta ambição de transformar a *diversidade* em *unicidade* valeu-se da propaganda da imprensa, principalmente da rádio e da televisão popular (devido ao elevado índice de analfabetismo), que a difundiu. (Pinto, 2013)

Porém, o que inicialmente aparentou ser apaziguador do racismo e dos conflitos interétnicos, acabou por tentar suprimir os vínculos tradicionais das populações – onde os próprios *sobas*²⁷ eram considerados *símbolos* de atraso e de desintegração nacional – e por oprimir as características culturais que também representavam uma ameaça ao sucesso do projeto de governo (Pinto, 2013).

²⁵ **Tribalismo:** [os países colonizadores de África e Ásia] “querem ver no que designam por «tribalismos» a responsabilidade não só por dificuldades de ordem política mas, também, por obstruções ao progresso económico e social. As autoridades coloniais que detiveram responsabilidades nos mesmos países também não mostravam particular simpatia pelo mesmo fenómeno, vendo nele não só um meio de defesa das populações mas também um obstáculo ao desenvolvimento político dos povos colonizados no sentido por elas desejado.” (Neto, enciclopédia: 34-5)

²⁶ **Memória Coletiva:** “[...] é um processo social de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo, comunidade ou sociedade. Este passado vivido é distinto da história, a qual se refere mais a fatos e eventos registrados, como dados e feitos, independentemente destes terem sido sentidos e experimentados por alguém” (Halbwachs, 1950:67). A memória coletiva que contribui para o sentimento de “pertença a um grupo” constitui a base para as lembranças individuais. Garante o sentimento de identidade do indivíduo que se expressa em lembranças compartilhadas não só no contexto real mas também no contexto simbólico. (SCHMIDT, 1993)

²⁷ **Soba:** autoridade regional tradicional de Angola.

Mas a situação de Angola, que se encontrava gravemente molestada pela guerra colonial seguida de guerra civil, não foi favorável para a implementação do projeto. Com a intensificação dos conflitos internos e as dificuldades decorrentes da centralização do poder económico (onde o governo era detentor de todas as empresas da época colonial, as quais não soube gerir), a qualidade e quantidade dos serviços básicos que o estado disponibilizava, nomeadamente nos ramos da saúde e educação, foram se degradando e levaram ao progressivo empobrecimento da população, à exceção de uma elite pós-colonial originária dos setores crioulos²⁸ da sociedade da época colonial que agora detinham os melhores cargos. O resultado foi o aumento da estratificação e desigualdade sociais. Todos estes factos levaram a que a ideia de nação unificada culturalmente fosse seriamente questionada, levando ao projeto do “Homem Novo” ao fracasso (Pinto, 2013).

A população, ameaçada, reconheceu a necessidade de manter laços coletivos para garantir a sobrevivência fazendo das entidades étnicas lugares-sociais seguros. Mostrando assim a importância destas entidades para as populações angolanas, por representarem um referencial cultural e moral, garantindo a solidariedade entre membros (Pinto, 2013).

Em meados da década de 80 o MPLA abandona o projeto de construção da identidade nacional angolana bem como os ideais socialistas e adequa a sua política.

²⁸ **Crioulo:** grupo social caracterizado pela mestiçagem cultural. Podem ser considerados como os mediadores das relações entre os povos africanos e os europeus. Mais tarde passaram a contestar o colonialismo. (Pinto, 2013)

Passou-se a encarar a identidade do ponto de vista multiculturalista, não como uma comunidade cultural (visão multicomunitarista)²⁹ mas sim como um mosaico de múltiplos povos angolanos³⁰ (Souza, 2014).

A identidade nacional é um fenómeno múltiplo, e sujeito portanto a múltiplas interpretações – da qual o “Homem Novo” foi mais uma (Pinto, 2013) – e, tal como é normal nas sociedades, esta identidade está sujeita a novas dinâmicas. É uma questão sensível que levantará sempre problemas, e tão pouco se resolve com a imposição de determinados valores fixos, quase sempre insuficientemente abrangentes.

²⁹ “Os programas multiculturalista e multicomunitarista são duas diferentes estratégias para enfrentar uma situação do mesmo modo diagnosticada: a copresença de muitas culturas numa mesma sociedade” (Bauman, 2012: 66)

O **multicomunitarismo**, consiste na “criação de sociedades e autoridades políticas com base na identidade cultural e em tradições comuns. [...] a comunidade cultural é posta numa situação do tipo “conforme-se ou morra” (Bauman, 2012: 61, 63) Aqui os valores universais empobrecem a identidade. É um fator de divisão, “exclusivista”, intolerante e separatista social e culturalmente. “Politicamente, a visão comunitarista da cultura (no sentido básico de “cultura” como *atividade* – de refinar, esclarecer, propalar, converter, empreender cruzadas culturais). “ A promoção pelo estado da “Cultura nacional” foi uma proclamação da cultura como “sistema” – uma totalidade encerrada em si mesma” (Bauman, 2012: 59) No **multiculturalismo**, é contrário ao anterior. A diversidade cultural é enriquecedora, podendo representar uma força integradora, “inclusiva” (Bauman, 2012).

³⁰ Desde que todos estivessem sobre o domínio do Estado e não comprometessem os seus interesses. Para que tal fosse garantido, um capítulo da Constituição Angolana atual é dedicado às instituições do poder tradicional, onde se reconhece a sua importância e o seu poder e promovendo o património material e imaterial, mas impedindo movimentos separatistas e tribalismos. (idem)

1.4 Angola de hoje

“[...] continua-se, mesmo depois da independência, a ridicularizar aspetos importantes da cultura angolana como a forma de vestir, de comer ou a utilização de roupas com tecidos africanos [...]. Faltam políticas para a promoção da “identidade angolana, africana, que não deixa de ser negra”” (Gonçalves, 2015)³¹

Na época em que se vive atualmente, onde as entidades e países hegemónicos estão a impor-se e a abafar as identidades locais, a instrumentalização da identidade como direito fundamental da população ganha maior relevância (Souza, 2014) nomeadamente no campo social, constituindo o mote para quem intervêm no âmbito da cultura. É urgente encarar a diversidade étnica como uma manifestação de riqueza cultural. Proporcionar um reencontro com a identidade da população, despertando acima de tudo as entidades hegemónicas para a valorização do angolano enquanto o ator da cultura do seu país, sendo de forma vital indissociável desta. Julga-se que só assim se torna possível o despertar da cultura angolana num mundo globalizado, bem como proporcionar um ponto de partida para o diálogo interno.

³¹ Conversa com Sizaltina Cutaia (angolana, gestora de projetos sociais) in “Houve Independência Mas Não Descolonização das Mentes”, *Público*, 1 de Novembro. Disponível em <https://www.publico.pt/mundo/noticia/houve-independencia-mas-nao-descolonizacao-das-mentes-1712736>, consultado a 11-12-2015.



7. MUSSEQUE BAIRRO OPERÁRIO, 2015 (fonte: Sérgio Afonso in publico.pt)

2. A CIDADE: Luanda, uma cidade angolana

Luanda foi fundada em 1575 com a chegada de Paulo Dias de Novais. Numa lógica de crescimento de uma cidade que aspirava a ser uma nova metrópole portuguesa. Teve o seu auge a partir da década de 60, quando parte dos aglomerados aí existentes foram objeto de planificação com planos que os reorganizaram, alterando o seu perfil numa tentativa de introdução de ordem urbana (Fonte, 2007).

Numa primeira abordagem pensar-se-ia que as cidades coloniais, através dos planos, fossem também instrumentos de integração de várias camadas sociais e raciais aí existentes. Porém, raramente as cidades planificadas terão sido exemplo a esse nível. A integração fez-se por vezes, por adição ou justaposição, ou seja, à cidade desenhada/planificada (dos brancos) juntavam-se os bairros mistos (de integração racial) e depois a cidade dos negros com os bairros indígenas e os musseques, deixados em maior liberdade. De qualquer forma, a linha de fronteira entre cada um dos elementos da cidade era fluida, o que criou uma “promiscuidade” entre eles, valorizando o tecido da cidade, principalmente no caso de Luanda (Fonte, 2007: 101).

2.1 O musseque

O musseque teve a sua origem com a introdução das primeiras normas de construção, a partir de 1862, procedendo-se à demolição das precárias cubatas³² dos antigos escravos. A fim de realojar estas pessoas, que apesar de representarem a mão-de-obra, desde logo foram postas de parte no processo de crescimento da cidade urbanizada, foram criados os primeiros “musseques”, na periferia. A palavra deriva do *quimbundo* “*musseke*” e significa areia vermelha, descrevendo geologicamente o seu local de origem (Bettencourt, 2011).



8. PLANO DE LUANDA DE 1862 (fonte: chicala.org) | Neste plano é possível observar os vazios na Baixa (centro da cidade) a começarem a ser ocupados. É o primeiro plano a apontar os vários musseques [assentamentos informais (...)], com o respetivo nome das famílias de Luanda, proprietárias das terras. Desde este momento, o termo musseque tornou-se uma característica específica da cidade. [...] em 1864, um surto de varíola levou a que zonas mais propícias à difusão da doença fossem limpas – como o bairro dos coqueiros – e os moradores realojados Muculusso. Vivia-se desde 1832 (ano da abolição da escravatura) uma época em que já não havia interesse do colono em viver perto dos nativos. (traduzido de Chicala.org)

³² **Cubata:** s.f. Choupana, cabana, habitação de pretos em África. (Enciclopédia portuguesa e brasileira)

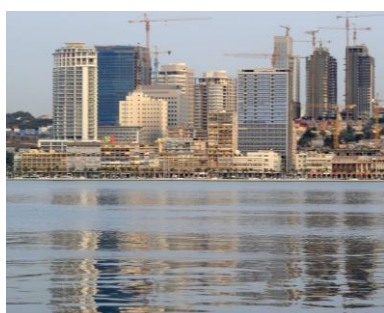
Mas com o aumento brusco da população urbana que, excedeu a capacidade de Luanda, os assentamentos informais começaram a surgir de forma descontrolada. À medida que Angola crescia, a guerra civil, que ocorria no interior, longe dos centros urbanos, também se intensificava, na década de 60 e principalmente entre 1989 e 1998. Tal facto levou a um êxodo rural acelerado para as cidades mais desenvolvidas em busca de segurança e melhores condições de sobrevivência, sendo Luanda um dos destinos mais cobiçados (Bettencourt, 2011).

Esta razão explica a heterogeneidade racial, étnica e cultural da população residente nestas zonas da cidade, vindas das regiões mais específicas do imenso território angolano. Apesar de serem fruto de uma segregação racial e espacial do período colonial, apresentavam um forte carisma cultural que os identificava pela sua vivência própria que se assemelha à vivência rural, de onde os seus habitantes são oriundos (Bettencourt, 2011).

“Os musseques não são a cidade formal, mas fazem parte dela, são o lado informal. O musseque surge na cidade grande, onde a hipótese de melhorar de vida faz mudar o local de vida, levando as bases da origem de quem parte, a atividade agrícola e a forma de se relacionar com o espaço”
(Fonte, 2007: 110)

Porém, hoje-em-dia, os *musseques* são tidos como uma realidade totalmente indesejada na cidade, tendo inerente a eles uma etiqueta negativa relacionada com histórias de casos de delinquência e criminalidade (Bettencourt, 2011).

Estes aglomerados, que albergam, por norma, populações com baixos rendimentos ou desempregada, representam a esmagadora maioria da população luandense (cerca de 80%³³) que não tem lugar na cidade planificada nem no processo de criação de suas novas dinâmicas culturais. São espaços deixados à sua sorte e aos seus problemas de saneamento, falta de infraestruturas básicas e precariedade generalizada.



9. LUANDA, ZONA DA GRANDE CIDADE
(fonte: observador.pt)

Embora Luanda, com o crescimento económico a larga escala pós guerra civil, tenha privilegiado projetos urbanos para o centro e periferia da cidade, as expectativas para os musseques são pouco favoráveis. Uma abordagem tendencialmente virada para os grupos de rendimento médio alto tem sido o foco de interesse no desenvolvimento urbano, em parceria com o setor privado. Grandes empreendimentos surgem em Luanda desde condomínios luxuosos, edifícios de escritórios e habitação, centros comerciais, etc. À semelhança do que se foi assistindo ao longo do século XX, com a expansão dos limites da cidade colonial, os musseques estão a desaparecer ou a ser arrastados para a periferia para dar lugar a zonas urbanizadas (Bettencourt, 2011).

“Encontra-se já em marcha um plano explícito e determinado que visa expurgar da imagem da cidade qualquer sugestão de pobreza, subdesenvolvimento e desigualdade social. Não pela inaceitabilidade da pobreza numa democracia moderna, mas simplesmente porque a pobreza cheira, soa e parece mal.” (Bonifácio, 2012: 20).

³³ Grifos retirados da discussão sobre o Direito à Cidade em Luanda e Maputo, realizada na Faculdade de Arquitetura - UL (11- 12-15)

A Chicala é um desses *musseques* que já começou a desaparecer, tendo já sido completamente demolida Chicala III. Sendo próxima da Avenida da Marginal – zona privilegiada pelas principais atividades comerciais e de serviços – Chicala torna-se um território bastante disputado e interessante para fins turísticos e comerciais. Rodeada pelo centro histórico/político de Luanda este território tem vindo a ser cada vez mais desejado e a acompanhar a tendência empreendedora vivaz da cidade.



10. LOCALIZAÇÃO DA CHICALA
(fonte: google.maps)

2.1.1 O bairro da Chicala

A Chicala é uma localidade pertencente à comuna de Ingombota, que por sua vez pertence ao município de Luanda e à província de mesmo nome. É uma adaptação portuguesa da palavra *Kikala*, que se referia ao núcleo de sobreviventes das Sanzalas localizadas a sul da restinga da Ilha do Cabo. Começou por ser o terreno correspondente a Chicala I cuja vida era dedicada à pesca. Porém, com a explosão demográfica anteriormente referida, o território de assentamentos informais expandiu-se para o que hoje em dia conhecemos por Chicala II (território de intervenção) e Chicala III (Mingas, 2012). Sendo que estes territórios dedicaram-se mais ao setor do comércio e dos serviços básicos.



11. CHICALA I, II E III
(fonte: Moreira, 2011)



12. MUSSEQUE DE CHICALA, 2015
(Fonte: Kalus)

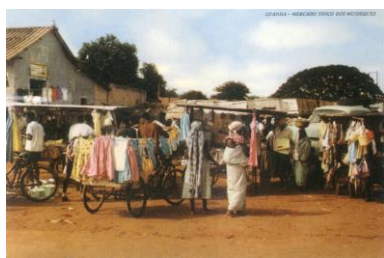
Este caso particular de implosão urbana, apesar da aparente desordem, dentro dos parâmetros urbanísticos formais, a sua organização obedece a princípios de organização socioculturais que estruturam núcleos monofamiliares de expansão concêntrica, expressando bem um dos aspetos culturais dos *musseques*. Demolir o bairro significaria demolir a identidade cultural da população do bairro da Chicala I (Mingas, 2012) bem como formas de estar que são intrínsecas à cultura originária de Luanda.



13. QUITANDEIRA DA CHICALA II
(fonte: Grupo A34, UAN, in chicala.org)

Porém, a tendência constante de alienação face a esta realidade, faz com que ela não tenha espaço na cidade. Exemplos disso são a *zungueira* e a *quitandeira*, que são personagens pertencentes a esta cultura. Ao contrário do que acontece em outras cidades onde a *zungueira* existe (como na Colômbia, Cuba e Salvador da Baía), Luanda não é pensada tendo em conta esse aspeto cultural tão característico³⁴.

2.2 O mercado (in)formal



14. TÍPICO MERCADO DE MUSSEQUE, EM LUANDA, CERCA DE 1965
(fonte: Edição Ibérica in Loureiro, 2002)

Os mercados de génese espontânea constituem a principal forma de subsistência de cerca de 58,1% dos trabalhadores do *musseque* (Sousa, 2014: Carvalho, 2008: 315). A necessidade de ganhar o sustento do dia faz com que até os mais jovens adotem esta atividade, fazendo dela a atividade económica numericamente dominante na economia urbana (Sousa, 2014).

³⁴ Ângela Mingas in "A identidade cultural das cidades angolanas" por Agência Lusa, in *Rede Angola - Notícias independentes sobre Angola*, 11 de Março de 2014: <http://www.redeangola.info/a-identidade-cultural-das-futuras-cidades-angolanas/>. Consultado a 28-11-2015.

Tem como *ícone* o mercado de Roque Santeiro, em Luanda, que durante 20 anos foi considerado o maior mercado a céu aberto de África, com cerca de 200 mil trabalhadores (Bettencourt, 2011): «*Nesse tempo dos começos, princípio dos anos 80, era muito seguro. Vinham senhoras dos bairros ricos, sozinhas, fazer compras. Aqui tinham certeza de tudo encontrar, mesmo o que não aparecia em nenhuma loja, mais barato que em qualquer sítio [...]*» (Pepetela, 2001) (Amaral, 2005: Pepetela, 2001) Foi desmantelado em 2010.



15. MERCADO DE MUSSEQUE, 2015
(fonte: Kalus)

Desta atividade, surgiram personagens que fazem parte de um “imaginário” que está associado à própria cultura de Luanda. Como por exemplo: o *roboteiro* (que transporta todo o tipo de mercadorias com o seu carro-de-mão), as já referidas *quintandeiras* tradicionais no período colonial, e as *zungueiras*, que herdaram o mesmo ofício. Porém, talvez devido à não inclusão desta vertente cultural no desenho da cidade e dos edifícios, leva a que o exercício destas atividades aconteça em situações sanitárias precárias, e demasiado próximo das vias de circulação de automóveis, que para além de contribuírem para o condicionamento do normal funcionamento do trânsito quotidiano, colocam os próprios comerciantes em risco de vida.



16. QUITANDEIRA, CERCA DE 1965 (fonte: Hotel Katekero, Luanda in Loureiro, 2002) | As quitandas (ou vendas de rua), quer nas cidades ou nos largos dos musseques, tinham um importante papel de distribuição comercial, que não se restringia só a classes pobres (Loureiro, 2002).

Este facto, juntamente com o aumento das situações de ilegalidade e criminalidade, vieram fazer com que a intervenção da polícia seja mais frequente e violenta e que *andar na zunga* (expressão do quimbundo, que significa venda ambulante) tenha sido proibida (Sousa, 2014), resultando no crescente desaparecimento destas personagens.



17. CARRO-DE-MÃO DO ROBOTEIRO
(fonte: Kalus)



18. ROBOTEIRO (fonte: Kalus)



19. ZUNGUEIRAS DE CHICALA
(fonte: Paulino Damião in Chicala.org)

“Ao invés de desenharmos a cidade de maneira a que o comércio ao ar-livre exista com qualidade e que possa até constituir um fator de caráter turístico interessante, nós estamos a alienar isso” Ângela Mingas³⁵.

Assumi-las na cidade seria um possível modo de pacificar os conflitos existentes entre os poderes públicos e os operadores do informal, que já timidamente começam a ser tidos como um conjunto de trabalhadores criativos e empreendedores que, por livre iniciativa, tentam enfrentar as suas carências e a incapacidade do setor formal de absorver toda a força de trabalho economicamente ativa (Sousa, 2014). Para além dos desperdícios do mercado formal que constituem a sua matéria-prima, e do qual dependem, estas pessoas apenas dispõem da imaginação para ocorrerem às suas necessidades, procurando descobrir nichos de atuação. São manifestações espontâneas que revelam um dinâmico espírito empresarial (Amaral, 2005) e uma identidade do *musseque* angolano, que se encontra na “parada”³⁶, por exemplo, e que reflete o modo de vida dos seus agentes e a sua relação com o espaço.

³⁵ “A identidade cultural das cidades angolanas” por Agência Lusa, in *Rede Angola - Notícias independentes sobre Angola*, 11 de Março de 2014: <http://www.redeangola.info/a-identidade-cultural-das-futuras-cidades-angolanas/>. Consultado a 28-11-2015.

³⁶ “[...] local de concentração e de descanso dos jovens enquanto esperam que apareça algum trabalho. Estes espaços de interação e de relações sociais são muito fluidos e espontâneos, ou seja, constroem-se e reconstroem-se em ambientes citadinos diversos, mas mantendo a sua função simbólica de troca de experiências e como espaços de integração” (Sousa, 2014: 66).



20. LOCALIZAÇÃO DA RUA DA PRACINHA (adaptado de: Moreira, 2014) | A Rua da Pracinha cumpre um papel fundamental no quotidiano do bairro de Chicala e é onde está localizado um movimentado mercado ao ar-livre, no cruzamento central, consistindo em dezenas de bancadas de madeira onde se vende todo o tipo de produtos (Moreira, 2014).



21. RUA DA PRACINHA (adaptado de: Paulo Moreira in Chicala.org)



22. MERCADO DA PRACINHA
(Fonte: Grupo A26 in chicala.org)



23. ESCULTORES INDÍGENAS NA ALDEIA DO MUSEU DO DUNDO (fonte: Fonte, 2012)

3. A ARQUITETURA: como identidade

Desde a *arquitetura vernacular*³⁷ até às construções mais modernas, encontram-se elementos que sugerem uma *identidade* angolana no âmbito da edificação e no modo de vida. O gosto pela vida ao ar-livre e o intenso uso do espaço público estão diretamente ligados ao clima tropical. «Os nativos em regime de vida rural passam a maior parte do seu tempo, e executam a totalidade das suas tarefas, no exterior» (Redinha, 2009: 192), em dependências comunitárias que, na construção tradicional, eram geralmente construções abertas e leves, na área pública da comunidade. Era onde se cozinhava, se trabalhava e se convivia. As cubatas adquiriam assim uma função essencialmente habitacional, onde se dormia e se guardavam os bens, atribuindo uma enorme importância à área pública (Redinha, 2009).

O *musseque*, que segundo José Redinha, representa o “último estágio da evolução da casa nativa”, contempla referências que se assemelham em muitos aspetos à vida rural, mas agora num modelo suburbano da cubata. Tal é reflexo da origem dos seus habitantes (maioritariamente de sanzalas e zonas rurais) e é perceptível na forma como as habitações se dispõem no território, em grupo (normalmente familiares), e formando uma unidade, ou isoladamente, fazendo em ambos os casos igualmente uso de um espaço exterior comum, sendo que agora adquire um cariz privado e mais isolado da comunidade – o quintal.

³⁷ A arquitetura vernacular compreende as habitações e outras construções dos povos. Estas construções estão relacionadas com o seu contexto ambiental e recursos disponíveis e normalmente são construídas pelo seu proprietário ou pela própria comunidade utilizando tecnologias tradicionais. Todas as formas de arquitetura vernacular são construídas para atender a necessidades específicas, acolher valores, economias e abrigar os modos de vida das culturas que as produzem (Oliver, 2006).



24. QUINTAL DE MUSSEQUE, EM CHICALA
(fonte: Grupo L21, ULA in chicala.org)



25. CONSTRUÇÃO DA CASA MUXILUANDA, ILHA DE LUANDA
(fonte: Redinha, 2009) | Há notícia que Chicala mais antiga foi povoada por este subgrupo étnico de pescadores, cujas construções mantêm um padrão típico – casa retangular, cujas matérias-primas são: a madeira de paku (paus), os loandos, bordão e mateba. As paredes divisórias são feitas com esteiras. A cobertura é de duas águas, em mateba, com ramadas de palmas de coqueiro e capim, assente sobre uma estrutura de bordão. Decoram as paredes com desenhos geométricos com cores como o vermelho, o branco, e exteriormente pintadas com amarelo, cinzento e azul (Moreira, 2013).

No quintal é onde tudo acontece, tanto a dependência da cozinha como a área de higiene encontram-se no quintal, nas traseiras da casa. É um espaço que adquire um cariz social muito importante pois é onde os habitantes passam grande parte do seu tempo, onde se fazem refeições e convívios entre amigos e familiares, muitas vezes à sombra das mandioqueiras. Á semelhança da *cubata*, a habitação serve essencialmente para guardar os bens e para descansar. (Fonte, 2007)

“O quintal é mais importante que o apartamento. [...] No quintal a gente encontra o vizinho. [...] O quintal é o que reúne as pessoas” Bonga³⁸

Os sistemas de construção das primeiras habitações dos *musseques* também se encontravam nas *barrocas* e nas *cubatas* das *sanzalas* no interior de Angola. Os tipos mais comuns eram as “casas de barro”, as de “pau-a-pique”, as de adobe e em materiais vegetais (exemplo: as esteiras de luando, que favoreciam a adaptação ao clima, tema que se desenvolverá mais à frente). As famílias africanas com mais recursos, nos anos 60 constroem paredes de madeira e mais raramente com alvenaria de blocos. Só nos finais de '80, já depois da independência e com abertura ao mercado, o saco de cimento tornou-se mais acessível e o aumento da insegurança levou a que se generaliza-se o uso de blocos de cimento (Raposo, 2011). Atualmente, este último, é o sistema de construção mais vulgar, com cobertura de chapa de zinco ou fibrocimento (Raposo, 2011) a par com todo o tipo de materiais disponíveis desperdiçados: desde sacos de 150 kg de trigo a caricas usadas de forma criativa como anilhas dos pregos (Octávio, 2012).

³⁸ “Semba, o senhor de Angola”, UPF Comunicação e RP In Banco de Desenvolvimento de Angola: Testemunhas YETU – A nossa música: <http://bda.ao/yetu/testemunhas/semba-o-senhor-de-angola> consultado a 28-1-2016.



26. CASA DE GARRAFAS, NA CHICALA (fonte: Willian Fernandes, ULA in chicala.org)
As garrafas são aplicadas de forma inventiva nos vãos e no pavimento.



27. APLICAÇÃO DAS CARICAS COMO ANILHAS DE PREGOS. PORMENORES DE CHICALA II (fonte: Paulo Moreira; Grupo L22, ULA in chicala.org)

O facto da vida urbana levar ao culminar da privatização do espaço, reforçando o isolamento face ao convívio em comunidade, leva a que as atividades comunitárias (que são mais procuradas na cidade planificada) requeiram condições onde possam ocorrer. Quer sejam a céu-aberto ou edificadas, estes espaços são essenciais para o bem-estar da população e têm por base a articulação com aquele que deve ser tido como um elemento da própria arquitetura – o clima.

3.1 O clima tropical de Luanda

«Este clima é tão exuberante que é preciso muito pouco para se fazer arquitetura» Vasco Vieira da Costa em conversa com José Quintão, sobre Angola (GRILLO, 2011:196).

A abordagem do tema do clima de Luanda teve por base o livro de Margarida Quintã: “Arquitetura e clima, geografia de um lugar: Luanda e a obra de Vasco Vieira da Costa”, onde estão descrito os aspetos fundamentais da arquitetura tropical e em particular o clima de Luanda bem como algumas soluções do arquiteto mestre português da arquitetura tropical Vasco Vieira da Costa.

Luanda é localizada na costa angolana, a 8º49' latitude Sul e 13º13' longitude Este, o que significa que está em pleno trópico de Capricórnio. O seu clima é, segundo a Classificação de Koppen³⁹, Húmido e sem Inverno, um clima típico de Savana (quente e húmido). Ao contrário do que se passa em Portugal, aqui existem apenas duas estações durante o ano: o Cacimbo e a estação das chuvas (por vezes intensas)⁴⁰ (Quintã, 2009).

Para se projetar num clima tropical como este, torna-se essencial que se saiba o impacto que cada elemento climatérico exerce sobre o ambiente e de que forma se pode jogar com os próprios elementos para dar aos locais o maior conforto possível.

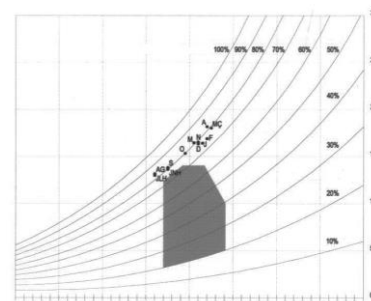
Quando se fala em proporcionar um ambiente confortável num clima tropical não significa apenas um decréscimo de temperatura. O grande problema do clima tropical é exatamente o desconforto originado pela temperatura juntamente com a elevada percentagem de humidade relativa presente na atmosfera. Este facto vai fazer com que os processos termorreguladores do corpo não funcionem tão eficientemente. Isto é, o corpo, quando tem excesso de energia naturalmente vai querer libertá-la para o ar, ocorrendo trocas de calor e humidade, porém, com um ambiente excessivamente húmido, ambos estão saturados, o que vai fazer com que

³⁹ A classificação principal de Koppen divide o clima da Terra em 5 regiões: Tropical Húmido, Seco, Temperado com Inverno suave, Temperado com Inverno rigoroso e Polar. A classificação é baseada, com exceção do clima Seco, nas temperaturas médias de cada região. O clima Seco é definido com base na precipitação e evapotranspiração da região. Cada um destes tipos de clima divide-se ainda em sub-climas, tendo em conta a precipitação. (Fonte: <https://www.ipma.pt/pt/educativa/tempo.clima/index.jsp?page=clima.pt.xml>).

⁴⁰ O Cacimbo é o nome dado à estação seca, porém bastante húmida com a frequente névoa – a cacimba – e ocorre de Maio a Agosto. A estação das chuvas dura de Setembro a Abril e com períodos de chuva bastante intensa, podendo atingir os 120 mm em Abril, e provocar sérios problemas de escoamento.

as trocas se tornem muito mais difíceis e a sensação de calor seja desconfortável (Quintã, 2009).

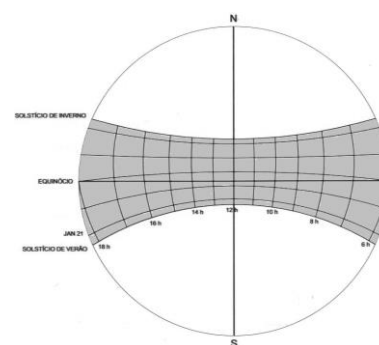
Ao analisar a zona de conforto térmico no gráfico psicrométrico (que mostra a humidade relativa versus Temperatura do ar) conclui-se que em nenhuma altura do ano o clima em Luanda é confortável (Quintã, 2009). A arquitetura surge então como um meio de proporcionar conforto, devendo os componentes climatéricos serem encarados com a mesma seriedade como se de uma parede ou da própria estrutura se tratasse.



28. GRÁFICO PSICROMÉTRICO PARA LUANDA (fonte: Quintã, 2009)

A. Radiação solar

O primeiro objetivo é salvaguardar o edifício da mais poderosa fonte de calor – o sol. Embora a radiação nem sempre seja intensa devido à nebulosidade, esta proteção é indispensável e para tal é necessário conhecer bem o percurso aparente do sol interpretando a Carta Solar de Luanda. A utilização desta ferramenta torna-se indispensável para o dimensionamento de sistemas de sombreamento que são necessários ao longo de todo o ano (Quintã, 2009).



29. CARTA SOLAR PARA LUANDA (adaptado de: Quintã, 2009)

A sombra é um bem precioso na vida quotidiana dos angolanos e é importante que chegue a todas as fachadas. Esta é a primeira das razões pelas quais a cobertura se torna um dos elementos mais importantes da arquitetura tropical. Em Luanda o sol chega ao Zénite o que faz com que a cobertura, nos edifícios de poucos andares, seja o suficiente para sombrear totalmente o edificado. O importante frisar é que os ensombramentos são mais eficazes quanto mais perpendiculares aos raios solares estes estiverem posicionados.

Sendo assim, relativamente às fachadas Norte e Sul o sombreamento será mais eficiente se se recorrer a elementos horizontais e nas fachadas Este e Oeste, a verticais (Quintã, 2009).

B. Temperatura

Tanto os ciclos de radiação solar, a localização geográfica, os fatores atmosféricos, a ação do relevo e da altitude, presença e tipo de vegetação, nebulosidade, e a existência de obstáculos aos reguladores do clima são fatores que influenciam o clima mas também a sensação térmica, fazendo da temperatura um dado que isolado não dá a entender o clima de um determinado lugar (Quintã, 2009).

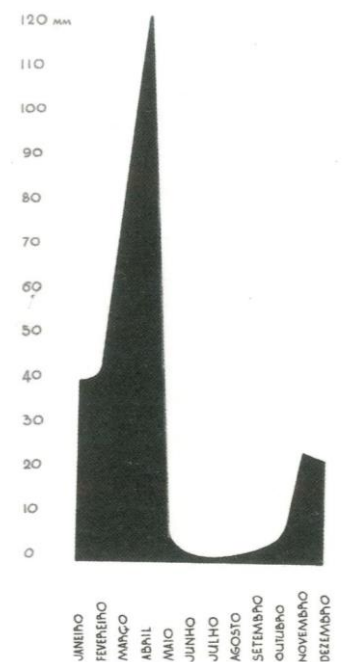
Luanda não tem temperaturas assim tão elevadas graças à corrente fria vinda de Benguela, que regula a temperatura normalmente entre os 27° e os 32°. O que faz despontar o desconforto é a humidade constantemente presente no ar. Quanto mais humidade maior sensação de calor. Aumentando-se 20% a humidade relativa, a sensação é que a temperatura sobe 1,5^{o41} (Quintã, 2009).

⁴¹ Segundo Jacques Dreyfus, em “lê Comfort fans l’habitat en pays tropical”, citado por Margarida Quintã.

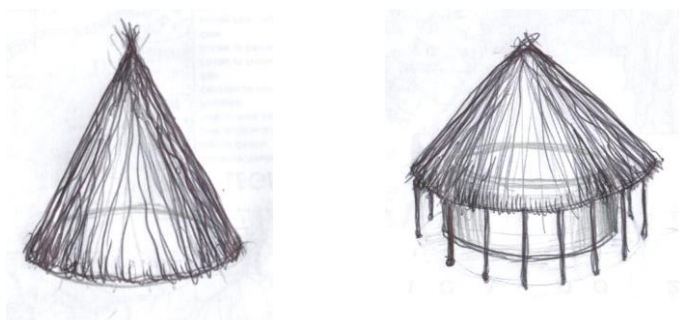
C. Humidade do ar e Precipitação

A média da humidade relativa ronda os 80%, havendo apenas uma variação de 8%, sendo que o mês mais seco (Fevereiro) apresenta normalmente cerca de 76% de humidade relativa. Este é um agente que não só traz desconforto aos locais como também à própria construção, não fosse a água o seu maior “inimigo”. Por esta razão, torna-se mais viável a adoção de materiais de maior leveza, de rápida secagem, e estratégias para evitar o mais possível a água na construção (Quintã, 2009).

A proteção contra a chuva é mais um importante papel desempenhado pela cobertura. É normalmente um elemento em destaque que encaminha a água para longe das paredes e em tempos elemento praticamente suficiente para a construção do abrigo. São exemplo as primitivas cubatas angolanas que, num primeiro ciclo etnológico eram um coberto semiesférico e cónico, e depois passaram a bi-volumétricas. Neste segundo ciclo eram compostas por um corpo cilíndrico e pelo volume da cobertura cónica, elevada em estacas, um elemento independente e marcante ainda utilizado em regiões de Angola e que constitui o imaginário coletivo (Redinha, 2009).



30. GRÁFICO DA DISTRIBUIÇÃO MENSAL DAS CHUVAS
(fonte: Quintã, 2009)



31. ILUSTRAÇÃO DO PRIMEIRO E SEGUNDO CICLOS ETNOLÓGICOS
(fonte: Esquismo da autora)



32. CELEIRO E HABITAÇÃO SOBRE PILARES. CACONGOS DO CASSAI. NE DA LUNDA (1948)
(fonte: Redinha, 2009)

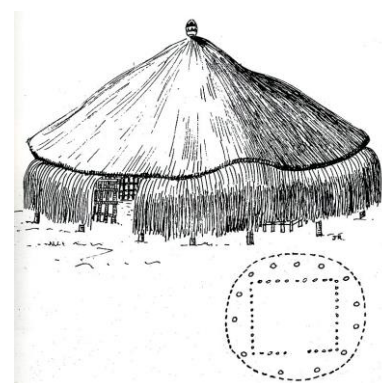
O embasamento poderá ser feito de um material mais impermeável, porém para prevenir danos maiores que podem advir de eventuais cheias, uma solução apropriada seria a construção sobre estacas. Estas são apropriadas em todos os aspetos do clima tropical. Ao sobrelevar-se o edifício, assegura-se que a água não chega com tanta facilidade à construção, para além de se otimizar a função daquele que é o mais importante agente climático, que “sopra” a favor do conforto e do bem-estar do edifício – o vento.

Como exemplo, José Redinha deu a conhecer as cubatas no Nordeste da Lunda sobre altos e fortes pilares, com espessos pavimentos de argila, que o autor define como “curiosa arquitetura”. Estão situadas na baixa do rio, por isso são elevadas 1,5 m acima do solo assegurando o afastamento necessário numa eventual subida do nível das águas e a ventilação (Redinha, 2009).

D. Ventilação

A ventilação natural é o elemento-chave para a salubridade do edifício (evitando patologias) e para o bem-estar de quem o habita. Para tal, o ideal será que o edifício seja uma construção aberta. O ar é o principal agente de amenização do desconforto, pois para além de regular a temperatura do ar, dissipa a humidade da atmosfera e seca a pele, facilitando as trocas de energia e humidade entre o ser humano e o ar, diminuindo a sensação de calor (Quintã, 2009).

Como exemplo, os alpendres de trabalho das mulheres, no alto-Zambeze (em intercâmbio com a Rodésia do Norte). Estes espaços são amplos e circulares e a sua peculiaridade está presente nas elegantes franjas de colmo que caem dos beirais da grande cobertura até ao solo. Este elemento, para além de proteger dos olhares indiscretos, veda as poeiras trazidas pelo vento (Redinha, 2009). É um elemento leve que sugere as soluções de sombreamento e ventilação de origem brasileira muito utilizadas pelos portugueses – os *Brise-Soleils* –, as grelhas e os *Cobogós* (Anexo I).



33. TXISSAMBO (MODELO LUENA), SE DA LUNDA (fonte: Redinha, 2009)

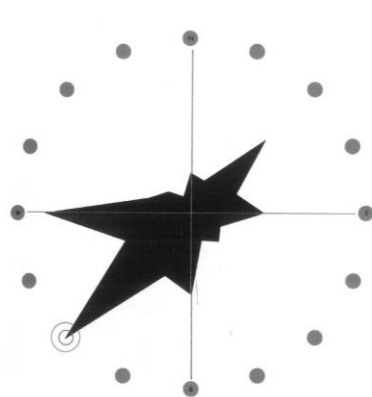


34. GRELHA E BRISE-SOLEIL DO EDIFÍCIO SPORTING CLUBE DE LUANDA (fonte: Inês Gonçalves in Magalhães, 2009)



35. GRELHA DO LICEU DO LOBITO (1966-1967), DE FRANCISCO CASTRO RODRIGUES (fonte: Inês Gonçalves in Magalhães, 2009)

Para maximiza-los é necessário ter de antemão a noção da direção dos ventos dominantes e assegurar o mais possível a exposição do edifício ao vento. Em Luanda os ventos dominantes veem do quadrante Sudoeste (Sso, Oso), sendo os meses de Outubro a Março os meses de ventos mais fortes (podendo atingir os 100 KM/h) porém corresponde ao período coincidente com a época de maior calor e onde a ventilação é mais urgente. A autora refere ainda que a posição mais favorável dos edifícios é em banda, com a maior fachada perpendicular à direção dos ventos para facilitar a ventilação transversal. Caso tal não seja possível, pelo menos a fachada terá de posicionar-se de modo a que o vento possa “varrê-la” (Quintã, 2009).



36. ROSA-DOS-VENTOS DE LUANDA (fonte: Quintã, 2009)

Estas características climáticas a par das matérias-primas, que variam ao longo do território angolano, desde os desertos às florestas equatoriais, influenciam a arquitetura e as soluções que o ser humano adotou para construir o seu abrigo, como foi referido ao longo da abordagem. Mesmo os portugueses, que não estavam habituados a este clima, tiveram de se adaptar.

Já em 1843, foi decretada por D. Maria II uma portaria onde se estabeleceram princípios para a conceção de cidades e arquitetura no Lobito (Angola):

(5º) proibido levantar qualquer edifício cujo sobrado ou pavimento térreo não esteja acima do terreno pelo menos quatro palmos, sendo os muros abertos por modo que por baixo possa o ar circular livremente;

*(7º) todos os novos edifícios habitáveis sejam espaçosos, bem ventilados e de nunca menos de 16 palmos de pé-direito em cada pavimento.*⁴² (Fonte, 2007: Batalha, 1950)

Mas foi no movimento moderno que se atingiu o expoente máximo da adaptação da arquitetura aos trópicos, sendo a questão do clima marcante na conceção das cidades tropicais, tendo a arquitetura como veículo (Fonte, 2007: 61) “A busca de uma arquitetura sustentável em harmonia com o tempo e o espaço, e menos uma interpretação formal dos códigos do movimento moderno constitui, certamente o maior valor patrimonial destas obras, deste legado” (Tostões e Magalhães, 2011: 172).

⁴² Portaria de 28 de Março de 1843, in BATALHA, Fernando, A urbanização de Angola, Edição Museu Angola, Luanda, 1950, artigos 5º e 7º, p.19.

Vieira da Costa, Antonieta Jacinto, entre outros, em Luanda, foram verdadeiros percursores de um modelo de Arquitetura e urbanismo tropical moderno em Luanda, adaptando-os ao sítio, ao clima e aos condicionalismos da realidade angolana (Fonte, 2007).



37. VASCO VIEIRA DA COSTA (1911-1982) (fonte: alexandrepomar.typepad.com) | Era natural de Aveiro mas naturalizou-se como angolano. Viveu em Angola tendo vindo à metrópole completar os estudos. Formou-se em arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1945) e de 1945 a 1948 estudou e trabalhou com Le Corbusier, em Paris. Importante arquiteto moderno tendo como uma das obras mais icónicas o Mercado de Kinaxixe (1950) já demolido, e o bloco da Mutamba (1968-69) atual Ministério do Urbanismo e Obras Públicas.

3.1.1 Arquitetura moderna tropical – exemplos de Vasco Vieira da Costa

Na década de 60, eram necessárias novas construções para dar resposta ao súbito crescimento demográfico em Angola. A resposta a este desafio constituiu uma época onde os arquitetos modernos como é o caso de Simões de Carvalho, os irmãos João e Luís Garcia Castilho, António Campino, Francisco Castro Rodrigues e o aqui em destaque - Vasco Vieira da Costa viram a oportunidade de explorar livremente e por em prática a sua arquitetura, em várias tipologias de edifícios. (Anexo II)



38. MERCADO DO CAPUTO (1962), SIMÕES DE CARVALHO (fonte: hpi.org) | Os mercados eram uma das tipologias exploradas pelos arquitetos modernos.



39. CINE-ATLÂNTICO (1963-1966), ANTÔNIO RIBEIRO SANTOS (fonte: Inês Gonçalves in Magalhães, 2009) | Com 1500 lugares, o Cine-Atlântico é aberto nas laterais e tapado na frente do palco e nas traseiras, onde se localizam os acessos. O suporte da sua cobertura é garantida por um sistema de cabos.

Uma das tipologias importantes para a conceção do Centro Cultural Chicala são as cine-esplanadas: “A modernidade da vida coletiva em Angola está intimamente ligada a esta tipologia de edifícios de lazer” (Tostões e Magalhães, 2011: 168), que em tempos constituíram o ideal de bem-estar. São tidos como um caso singular a nível internacional como se se tratasse de uma tipologia exclusivamente “angolana”. Por serem simplesmente cobertos, como é exemplo o Cine-Atlântico (Luanda), ou até mesmo a céu-aberto, encontram a sua identidade no confronto com a natureza, estabelecendo uma forte ligação com o meio climático (Quintã, 2009).

Esta mentalidade moderna corbusiana de preocupação em proporcionar o bem-estar nos espaços revelou-se num cuidado na aplicação de estratégias de desenho bioclimático nos novos edifícios. Anangola e o Instituto Pio XII, de Vasco Vieira da Costa, são exemplo dessa aplicação.

“Anangola [Associação dos Naturais de Angola] é, indubitavelmente, uma obra muitíssimo correta do ponto de vista ambiental” (Quintã, 2009: 137).



40. FACHADA DE ANANGOLA (fonte: Quintã, 2009)

O seu posicionamento face ao movimento aparente do sol é extremamente vantajoso, pois fica completamente protegido da incidência solar durante todo o dia, ao longo de todo o ano (exceto nas manhãs mais frias, na altura do Cacimbo). Esta proteção é garantida pelo sistema *Brise-soleil*, na galeria de distribuição e nas salas de aula, a Norte e a Sul, respetivamente. O edifício desenvolve-se em dois pisos, sendo o volume sobrelevado para que haja ventilação da cave, semienterrada, e segundo um eixo longitudinal Nascente-Poente, desviado 9º para Oeste para

facilitar a ventilação transversal. A sua fachada maior fica então ligeiramente virada para o quadrante sudoeste para usufruir dos ventos dominantes, que penetram com facilidade graças ao já referido *Brise-soleil*. Porém esta permeabilidade que o edifício oferecia ao vento e à paisagem, foi sujeito a algumas modificações que comprometeram o seu desempenho original. O seu sistema de janelas Beta, que permitiam a regulação da entrada de ar, está atualmente destruído devido ao desgaste e algumas situações de vandalismo (Quintã, 2009).



41. BRISE-SOLEIL DE ANANGOLA
(fonte: Quintã, 2009)

Os problemas daí proveniente, nomeadamente ao nível de segurança, levaram a que, ao invés de se reabilitar o sistema, se contruíssem paredes opacas que encerraram parte da fachada de Brise-soleil e a cave, por completo. Derivado da falta de ventilação do ar quente e húmido que se acumula nesta última zona, ocorrem situações de condensação e sobreaquecimento dos pisos seguintes, levando à degradação da construção e da própria qualidade ambiental. O mesmo já não acontece com o Instituto Pio XII, do mesmo autor. Este ainda funciona bem com as premissas originais do arquiteto, sem ter sido necessário recorrer a refrigeração artificial ou simplesmente ter sido necessário descaracterizar a sua imagem, como aconteceu com o caso anterior e com tantos outros edifícios do género (Quintã, 2009).



42. GALERIA DE ANANGOLA
(fonte: Quintã, 2009)

O Instituto Pio XII, atual Instituto de Ciências Religiosas de Angola, é um edifício muito racional relativamente à distribuição do seu programa, que tem uma acrescida relação com o exterior. Tanto aí como no interior, a sombra protege os espaços através de galerias, avanços de lajes (a nordeste), sistemas de sombreamento com lâminas verticais móveis (a sudeste e a noroeste) e ripados. (Quintã, 2009)



43. BRISE-SOLEIL DA FACHADA DO
INSTITUTO PIO XII (fonte: Quintã, 2009)

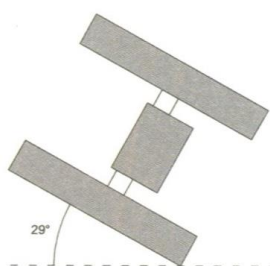


44. SOMBREAMENTO VERTICAL DO INSITUTO PIO XII (fonte: Quintã, 2009)

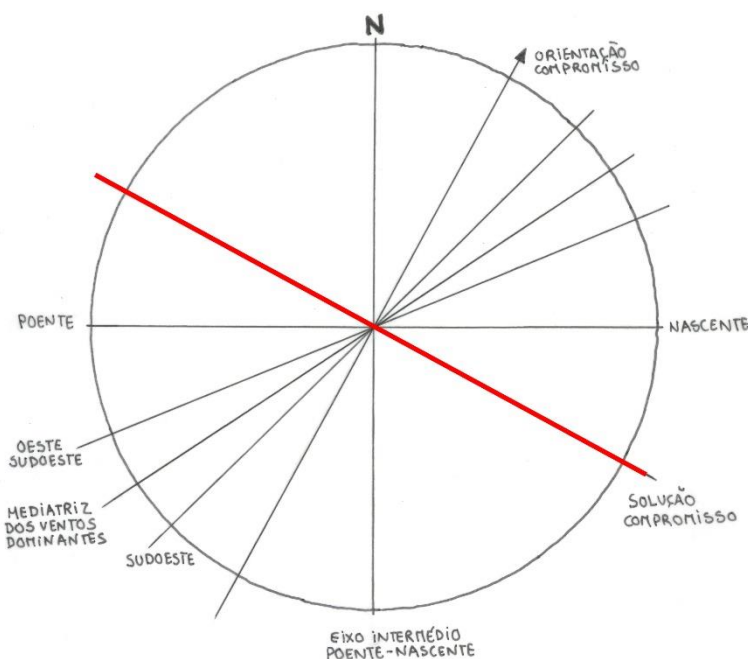
O seu posicionamento no terreno é ligeiramente diferente da Anangola. Aqui o eixo pelo qual se desenvolve o edifício está mais próximo da Solução Compromisso⁴³. Esta, segundo o arquiteto proporciona as melhores condições para uma ventilação transversal eficaz, que aqui é regulada também pelas janelas Beta. Porém, existe uma contrapartida na escolha desta orientação relativamente à incidência solar. Também estão presentes *Brise-soleils* nas extensas fachadas a nordeste e sudoeste, mas num sistema mais complexo. Este apresenta elementos verticais mais salientes cuja finalidade é melhorar o sombreamento no mês de Agosto e Abril, mas nos Equinócios de Primavera e Solstícios de Verão o sol vai incidir ao longo da tarde (Quintã, 2009). É favorável aos ventos, que são indispensáveis, mas é desfavorável à proteção solar que é igualmente



45. POSIÇÃO DO VOLUME DE ANANGOLA (fonte: Quintã, 2009)



46. POSIÇÃO DO VOLUME DO INSTITUTO INSTITUTO PIO XII (fonte: Quintã, 2009)



⁴³ **Solução Compromisso:** Foi criada pelo Arquiteto Vasco Vieira da Costa, e segundo ele, é a orientação ideal para colocar os edifícios em termos de ventilação e proteção solar. Consiste em alinhar o eixo longitudinal dos edifícios perpendicularmente ao eixo intermédio entre o sol e os ventos dominantes. Ou seja o eixo intermédio entre a orientação poente-nascente e a perpendicular à mediatriz das duas direções dos ventos dominantes (Sudoeste e Oeste-Sudoeste) (Quintã, 2009).

necessária, mostrando que, apesar de uma aproximação, nunca há uma solução genérica milagrosa.

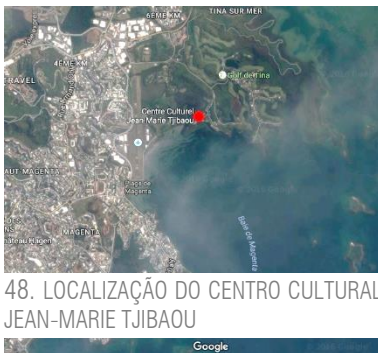
Os elementos de proteção das fachadas contra a incidência solar e de admissão de ventilação cruzada, o prolongamento da cobertura e dos pavimentos para além da fachada, resultam em edifícios que de forma sustentável, proporcionam conforto térmico e uma significativa melhoria na qualidade do ambiente. Estes mesmos elementos tornaram-se em simultâneo na nova plástica moderna, surgidos de reinterpretações dos elementos de proteção solar do Norte de África, e que se generalizaram nos países tropicais (Raposo, 2011).

Porém, depois da instauração da paz, em 2002, numa nova ideia de modernização e transformação urbana, numa matriz mais próxima do que Charles Jencks define como “Arquitetura Icónica”, as engenhosas soluções de desenho bioclimático e mais importante, o princípio do bem-estar para todos do Movimento Moderno abraçados pela maioria dos arquitetos da geração africana, têm vindo a ser desprezadas. As «fachadas-cortinas em vidro, sem preocupações de poupança energética, envolvendo avultado investimento nacional e estrangeiro, atraído pela exploração do petróleo, numa afirmação de poder autocrático, tecnocrático, económico e político» (Raposo, 2011: 182-184) e excluindo cada vez mais os cidadãos pobres, que constituem a maioria da população angolana (Raposo, 2011). Tem-se assistido a um afastamento e até mesmo alienação da relação cultural angolana que existe, como já se viu, entre a arquitetura-clima-comunidade.

Mas, como já foi frisado, a modernização não tem de significar a anulação da tradição em prol de uma afirmação mais contemporânea. Porque não cruzar o que de melhor podem oferecer as diferentes realidades atuais? À semelhança de Pancho Guedes⁴⁴, que tenta “cruzar a cultura ocidental, a partir da matriz europeia sul-africana, e o arcaísmo visceral de África” (Guedes, 2007: 7), tentar aproximar os opostos: vernacular/erudito, africano/europeu, informal/formal, afirmando a identidade cultural do país, numa época de globalização. Englobando os agentes da cultura, também eles parte integrante dessa identidade.

3.2 Casos de estudo – uma visão diferente de modernização

“A modernização contra as pessoas ou a modernização com as pessoas, com a sua história e a sua riqueza identitária a valorizar?” (Raposo, 2011:190)



48. LOCALIZAÇÃO DO CENTRO CULTURAL JEAN-MARIE TJIBAOU

3.2.1 Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou

Localizado a cerca de 10 km do centro da capital da Nova Caledónia, Nouméa, o Centro Jean-Marie Tjibaou, situa-se no topo de uma colina de

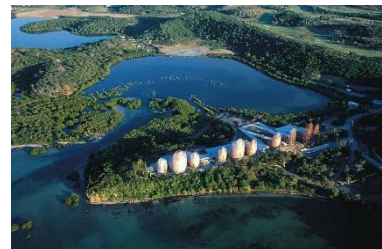
⁴⁴ Arquiteto, escultor e pintor português. Nasceu em Lisboa em 1925, tendo em tenra idade se mudado para território africano, em 1928. Foi uma personalidade importante na cultura arquitetónica portuguesa do século XX. Foi o responsável por uma vertente arquitetónica heterodoxa, oposta à arquitetura portuguesa mais recorrente: “desconcertante, propositadamente anti-racional, plástica e exuberante”. É na ex-colónia de Moçambique que se encontram a maioria das obras deste arquitecto que é tido como o pioneiro da “transnacionalidade”. “Pancho estava empenhado em negociar culturas na sua arquitetura” (MILHEIRO, 2015)

uma reserva natural, na península de Tinu. É rodeado por uma densa vegetação, à margem da Baía da Magenta.

É um território de domínio francês e tem a particularidade de abrigar uma população indígena – os *Kanak*. Com o intuito de enaltecer a cultura e tradição desta sociedade, foi-lhe oferecido pelo governo a construção de um centro que pretendia vir a ser um monumento comemorativo da existência *Kanak*, dedicado ao seu líder – Jean-Marie Tjibaou.

O edifício é da autoria do arquiteto Renzo Piano que, profundamente inspirado pela cultura tradicional *Kanak* e em toda a ambiência que a envolve, concebeu um projeto “nunca antes visto [...] uma resposta perfeitamente natural e evocativa para o programa e para o local” (traduzido de Buchanan, 1995: 190).

A ideia de paisagem indissociável da arquitetura, defendida pela própria cultura local, é aqui colocada em evidência através de uma integração harmoniosa. Esta é conseguida não só devido à escolha da materialidade mas também à evocação das aldeias tradicionais locais. Aqui o arquiteto evoca o *símbolo* da arquitetura *Kanak*, reinterpretando a forma tradicional das suas casas, afastando-se da simples “imitação folclórica” (Oliveira, 2005). Fundindo esta reinterpretação com a tecnologia contemporânea, o resultado é uma peça icónica – o “casulo”. Este repete-se ao longo do edifício, que está preparado para melhor responder às exigências do clima húmido (tropical oceânico) da região. Para isso, um longo processo de experimentação foi percorrido com o objetivo de tirar o máximo partido da topografia, vegetação e brisas provenientes da lagoa a Norte, da baía e do oceano Pacífico.



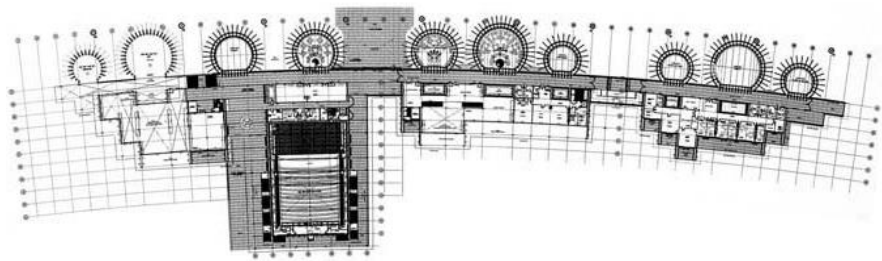
49. VISTA AÉREA DO CENTRO CULTURAL
JEAN-MARIE TJIBAOU
(fonte: John Gollings in rpbw.com)



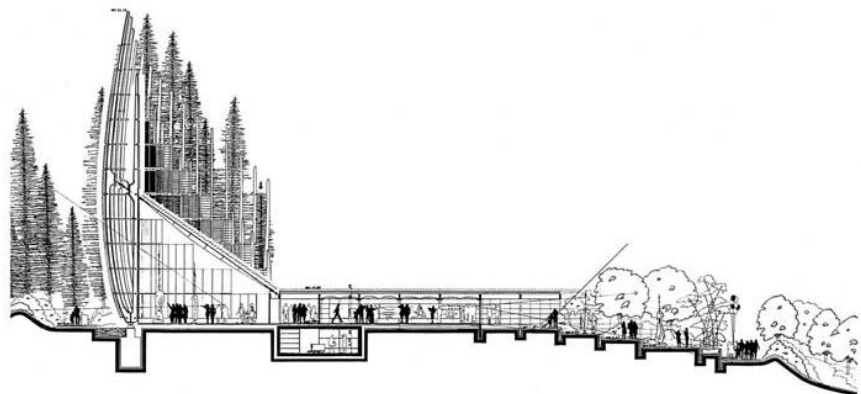
50. REINTERPRETAÇÃO
DAS CASAS KANAK
(fonte: Pierre Alain Pantz in rpbw.com)

O projeto desenvolve-se sobre um eixo – a *promenade* coberta – que distribui para os casulos, à esquerda, e para o restante edifício de cobertura plana que se estende para o lado direito em 4 zonas distintas. No edifício contam-se 10 casulos e cada um deles com a sua escala. Os mais pequenos têm 63 m² de área e 20 m de altura, os maiores podem chegar os 140 m² de área e os 28 m de altura, variando consoante a importância ou a atividade que albergam.

Estão divididos em 3 vilas, à imagem das próprias vilas *kanak*, e cada vila tem um programa diferente que se desenvolve “como uma espécie de ritual” (Oliveira, 2005).



51. PLANTA DO CENTRO CULTURAL JEAN-MARIE TJIBAOU
(fonte: fundazionerenzopiano.org)



52. CORTE (fonte: Fundazionerenzopiano.org)

O acesso ao edifício é feito através de um caminho paralelo à costa que vai ter a uma praça mais elevada, de entrada no centro cultural, dando a conhecer a primeira vila de carácter mais público. Esta é dedicada à cultura, abordando os temas da arte, história e religião, bem como o enquadramento natural desta civilização. Conta então com zonas de exposições, permanentes e temporárias, uma cafetaria, um auditório, um anfiteatro ao ar-livre, coberto e loja de souvenirs.

Na vila seguinte, pode encontrar-se uma biblioteca, uma sala de leitura e consulta, e uma videoteca acolhidas pelos seus respetivos casulos. Adjacente à promenade, existe um prolongamento da área para exposições temporárias, escritórios da administração e para pesquisa.

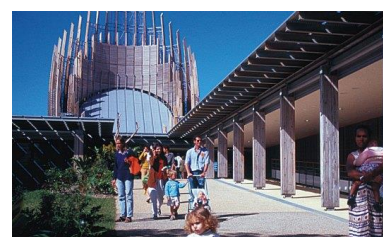
Por último, no fim da península, a terceira vila. É aqui que se podem encontrar os casulos que albergam a sala de projeção de vídeo, uma sala de conferências e uma sala de aulas de cultura. É a vila “educacional”, onde o arquiteto deixou espaço para que outras atividades tradicionais como a música, a dança, a pintura e a escultura, se pudessem praticar.

Já fora do edifício, ao longo de um percurso, são abordadas as temáticas dos momentos chave da evolução humana pela perspetiva representativa *kanak*: a criação, a agricultura, o habitat, a morte e o renascimento (Oliveira, 2005).

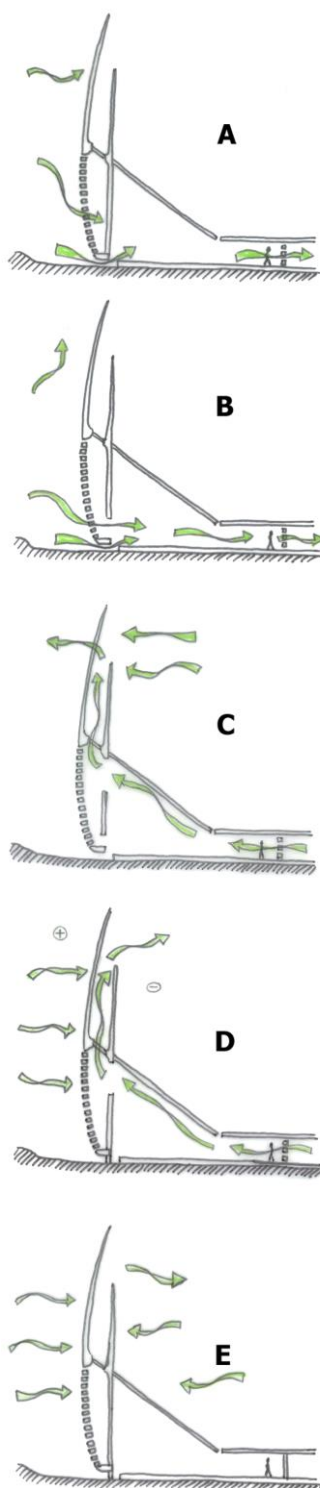
Em 1998, o edifício foi inaugurado e a cultura kanak, apesar de todas as suas constantes mudanças, é lembrada e divulgada, também por espetáculos de música e dança, e outros eventos especiais (Buchanan, 1995).



53. MAQUETE DO “CASULO”
(fonte: Pierre Alain Pantz in rpbw.com)



54. ZONA EXTERIOR DO EDIFÍCIO
(fonte: William Vassal in rpbw.com)



55. DIFERENTES COMBINAÇÕES NO FUNCIONAMENTO DO "CASULO"

(fonte: Esquisso da autora)

A – Vento moderado; B – Sem vento, ou brisa leve; C – Ventos contrários; D – Ventos muito fortes; E – Ocorrência de ciclone.

O “casulo” consiste num núcleo fechado envolvido por uma casca exterior curva, em peças verticais de madeira laminada. Estes dois planos (plano interior e pele) são unidos por perfis de aço *inox* de secção circular que garantem a sua fixação e o devido espaçamento entre eles.

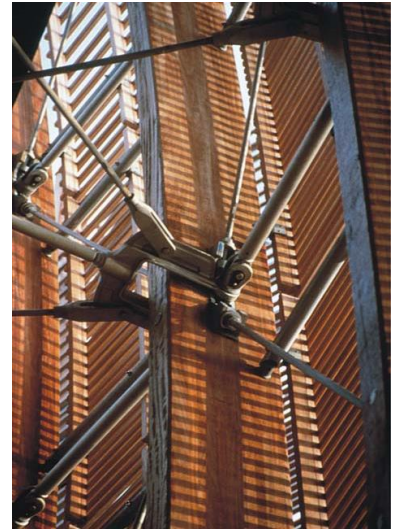
A finalidade deste espaçamento é proporcionar uma boa ventilação, possível graças à variação de altura da fachada (em forma de coroa) e à permeabilidade estratégica dos revestimentos. Este último é feito por ripas de madeira *iroko* com várias larguras e espaçamentos, oferecendo mais, ou menos, resistência à passagem do ar. O pano interior, revestido a ripado, ou vidro, ou painéis de madeira, apresenta dispositivos móveis que permitem controlar a admissão do ar para o interior do volume dependendo da combinação das aberturas.

Caso os ventos sejam demasiado fortes, é possível bloquear a ventilação, caso contrário, ou mesmo não havendo qualquer ocorrência de vento, é possível induzir a sua entrada. Com o posicionamento da traseira do casulo para a direção dos ventos predominantes vindos do oceano (Norte), a colocação de cobertura inclinada direcionada para o sol de Norte juntamente com a correta abertura dos dispositivos, cria-se um sistema que combina os efeitos de convecção e de *Venturi*, havendo correntes de ar ascendentes e levando o volume a funcionar como uma chaminé de exaustão (Buchanan, 1995).

O revestimento, para além da função que tem na climatização passiva do edifício, também tem a função de obstruir a visão fora-dentro e regular a luz, desde a total transparência à total opacidade, consoante o programa interior. O mesmo acontece na cobertura que tanto pode ser em vidro como em chapas de alumínio, ou até os dois materiais lado a lado.

O edifício está assente numa base de granito, e os seus alicerces são em aço *inox*. A cobertura, devido aos possíveis ventos fortes, é fixa com sistema de cabos de aço tencionados. Tanto neste sistema estrutural como no das paredes, é utilizado o sistema de diagonais em cabos de aço para dar mais estabilidade às vigas compridas. Toda a estrutura foi preparada para resistir aos ventos fortes, ou até mesmo aos ciclones.

“O Centro é a síntese entre arquitetura e natureza, inovação e tradição”.
(traduzido de Buchanan, 1995: 205)



56. SISTEMA ESTRUTURAL
DAS PAREDES
(fonte: William Vassal in rpbw.com)

3.2.2 Biblioteca Escolar do Gando

A Biblioteca Escolar do Gando pode encontrar-se na Comunidade do Gando, no Burkina Faso. É um local com clima caracterizado como Tropical Sudão-Saheliano, apresentando duas estações distintas: a estação húmida e a estação seca. A estação seca, iniciada com o “*harmattan*” (ventos secos do deserto que secam a atmosfera), é onde se verifica o mês mais fresco e agradável e o mês mais quente. Com os ventos húmidos do Monção, inicia-se a época das chuvas, estabilizando o clima, num ambiente húmido e quente que se prolonga até ao início do ciclo.



57. CONSTRUÇÃO DO VOLUME DE PLANTA ELÍPTICA
(fonte: keré-architecture)



58. SECÇÃO TRANSVERSAL DO MODELO FINAL
(fonte: keré-architecture)

Tendo nascido e sido criado neste local, foi com profundo conhecimento do clima e da comunidade que Francis Diébedo Keré projetou a biblioteca escolar do Gando. O projeto surgiu como um complemento à escola primária, também de sua autoria, que assistiu a um aumento exponencial de alunos provenientes das comunidades das redondezas. A biblioteca, que ainda está em construção, não só é entendida como um importante elemento de apoio ao ensino, mas também como um centro de pesquisa para o conjunto das comunidades. Quando inaugurada, será aberta ao público para que a população mais idosa possa contribuir para a transmissão de novos conhecimentos e tradições aos mais novos, articulando assim o método de ensino o tribal com o método *standard* das escolas⁴⁵.

O volume do edifício pretende ligar os projetos anterior da escola primária e o seu volume de extensão construído posteriormente, servindo simultaneamente de proteção contra a poeira trazida pelos ventos de

⁴⁵ Fonte: Keré-Architecture.com

“*harmattan*”, de este. Este volume destaca-se da envolvente e consiste numa forma elíptica, reminiscência das casas tradicionais locais, feita em alvenaria de blocos de terra local comprimida. As paredes exteriores são portantes e sobre elas assenta um lintel e uma grelha, ambos em betão.

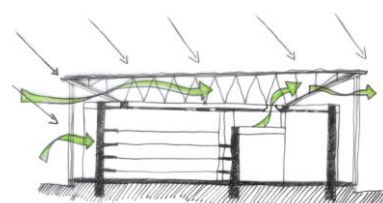
A sua cobertura tem a particularidade de ter incorporada em si peças de artesanato locais – potes cerâmicos tradicionais para armazenar alimentos. São feitos e levados para a obra pelas mulheres da comunidade como um ritual, levando a que todos tenham uma participação ativa na construção. Estes elementos, de dimensões variadas, são cerrados ao meio e incrustados na laje de betão, criando um jogo de iluminação no interior e desempenhando um importante papel em termos de ventilação.

Este volume, que alberga a sala onde estarão expostos os livros, será envolvido por uma segunda capa – paredes e cobertura. A cobertura é alongada para além dos limites do volume principal e será determinante, não só enquanto proteção das paredes interiores contra a chuva mas também em termos de climatização passiva. É feita em chapa metálica ondulada e em chapa transparente para deixar passar a luz, e é suportada por uma estrutura metálica assente na grelha de betão do volume anterior.

Entre ambas as coberturas existe um espaço amplo que faz com que o ar quente ascendente no interior do volume se desloque, subindo pelas aberturas dos potes até encontrar a chapa, dissipando-se lateralmente para o exterior do edifício. As paredes desta segunda capa são feitas de ripado de madeira de eucalipto⁴⁶ que delimita um espaço interior-exterior e que em certas alturas formará o próprio mobiliário.



59. PARTICIPAÇÃO DE TODA A COMUNIDADE. APLICAÇÃO DE ARTESANATO DIRETAMENTE NA ARQUITETURA
(fonte: kere-architecture)



60. ESQUEMA DA DESLOCAÇÃO DO AR
(fonte: Esquisso da autora)

⁴⁶ O Eucalipto é uma planta que para além de não oferecer muita sombra, desidrata o terreno em volta, impedindo o crescimento de outras plantas (Keré-Architecture.com).

É uma zona de transição, que pretende oferecer um ambiente tranquilo e completamente arejado, onde as crianças possam ler, aprender e relaxar⁴⁷.

O que mais concretamente se retira dos casos de estudo é o cuidado com a envolvente que é tido no Centro Jean-Marie Tjibaou, onde se conseguiu uma integração harmoniosa, dando a sensação que o edifício só poderia estar senão naquele preciso local. Em ambos os casos existe uma preocupação com a adaptação ao clima tropical, bem como a maximização da topografia, vegetação e brisas locais, proporcionando espaços agradáveis e edifícios mais sustentáveis.

O realce para o cuidado com que é pensada a forma, tendo como premissa a exaltação da cultura que cada um dos edifícios estudados se enquadra. Ambos aliam todo o cariz tradicional dos materiais (a madeira *iroko* e a reinterpretação da forma do Centro Jean-Marie Tjibaou, e os potes cerâmicos da Biblioteca do Gando), incorporando-os em sistemas mais modernos e dando-lhes uma importante função não só a nível estético como a nível bioclimático.

O Centro Jean-Marie Tjibaou, com os seus “casulos”, constitui um verdadeiro ícone da cultura kanak e a par com todo o programa que abriga, torna-se um monumento para relembrar e divulgar essa cultura. Embora não se trate de um Centro Cultural, a biblioteca do Gando é igualmente um equipamento de cultura, com um cariz mais “informal”, onde se pretende transmitir conhecimentos também pela via da oralidade, do mais idoso para o mais novo, intercalando com os sistemas de ensino mais modernos. É, por isso, uma importante referência.

⁴⁷ Fonte: Keré-Architecture.com

Acima de tudo, ambos são feitos para as pessoas comuns. Pressupõem a participação de todos que partilham a mesma cultura (ou que a queira conhecer – como acontece no Centro Jean-Marie Tjibaou) tanto para a sua construção (como se viu na Biblioteca do Gando) como para o seu uso quotidiano, deixando a cultura acontecer e preservando a memória⁴⁸ de quem a vive. Constituem verdadeiros palcos da cultura, o mesmo a que se propõe o Centro Cultural Chicala.

⁴⁸ **Memória:** “A função da memória costuma descrever-se, geralmente, como a capacidade do psiquismo para conservar os conteúdos das vivências para além do «agora e aqui» em que foram vividas, com a possibilidade de atualizá-los em momentos posteriores (Lersch). A análise da conduta humana revela-nos, porém, a presença de dois tipos fundamentais de memória: uma experiencial ou *mnemee* (Klages), outra, a memória em sentido estrito ou recordação. Graças à 1ª, o passado não se dilui, mas antes está implicitamente presente e influi activamente orientando a nossa consciência, em forma de recordação (Mitjans: 281-2).

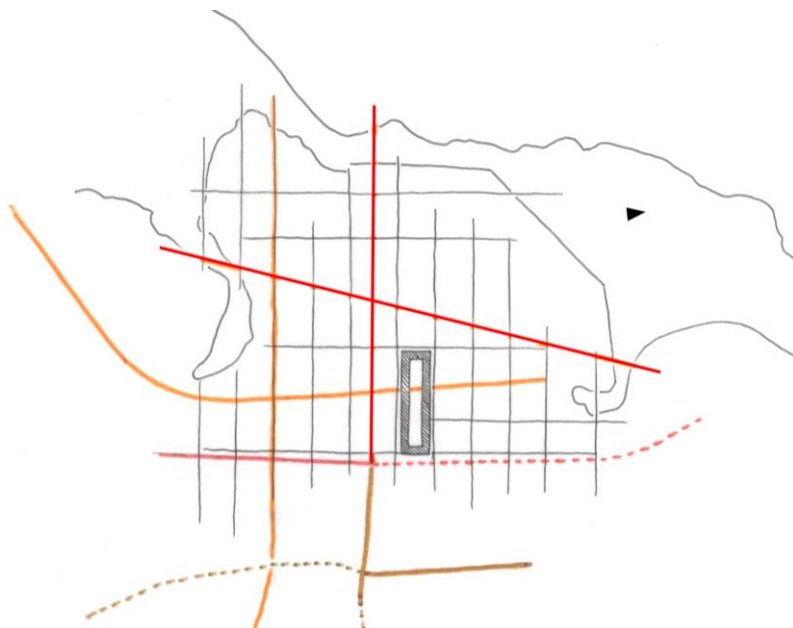


61. MARGINAL DE LUANDA (fonte: Sociedade da Baía de Luanda in revistadesignmagazine.com) | É um projeto de Land Plan e Costa Lopes Arquitetos, vencedor do Prémio Nacional de Arquitetura Paisagista 2013

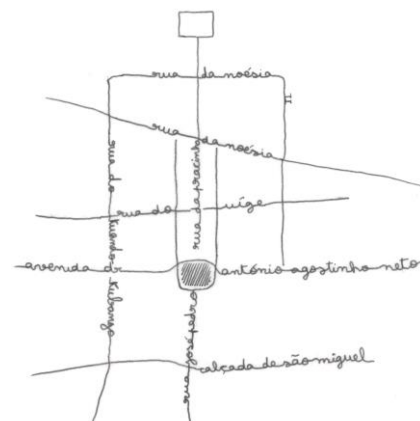


62. NOVO DESENHO URBANO PARA CHICALA (fonte: Google.Maps com Esquisso da autora) | O edifício localiza-se no novo projeto de desenho urbano criado para Chicala. A sua finalidade é fazer de Chicala o clímax da marginal de Luanda. O seu desenho resulta da malha envolvente e a reinterpretação da sua malha pré-existente.

4. O PROJETO: O palco da cultura angolana



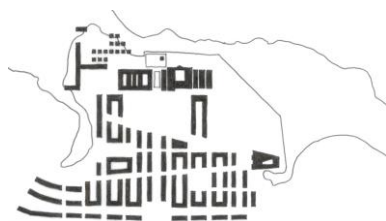
63. PLANTA DO CONCEITO DE REDESENHO DA CHICALA (fonte: Esquisso da autora)



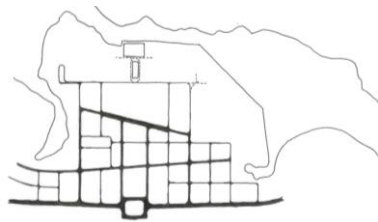
64. INTERPRETAÇÃO DA MALHA DESORDENADA DA CHICALA E A SUA FORMALIZAÇÃO NA CRIAÇÃO DO NOVO PLANO (fonte: Esquisso da autora)

4.1 Um Desenho Urbano para Chicala

O redesenho de Chicala teve como ponto de partida três importantes eixos pré-existentes. O primeiro, a rua da Pracinha, principal rua de Chicala e continuação da rua José Pedro que permite ligar este território à restante cidade e em especial ao segundo eixo considerado – a calçada de São Miguel, de acesso ao Forte de São Miguel. O terceiro eixo é a Avenida Dr. António Agostinho Neto. Esta funcionará como a charneira que, através do processo de simetria, a direção do segundo eixo referido será espelhado para dentro de Chicala, dando origem à Rua da Noésia (que antigamente ali existia, mas agora inserida numa malha ordenada) que ligará Chicala ao projeto da marginal já planeado e a Chicala III. Para além destes, foram ainda criados mais dois importantes eixos: a Rua do Kuando Kubango, que aqui foi ortogonalizada e que vai ligar à rua dos Coqueiros; e a Rua do Uíge, que consiste na igualmente ortogonalização da antiga rua de mesmo nome e o seu prolongamento para Chicala II. Estes cinco eixos (re)criados garantem a ancoragem do plano à sua envolvente.



65. MANCHA DO EDIFICADO
(fonte: Esquisso da autora)

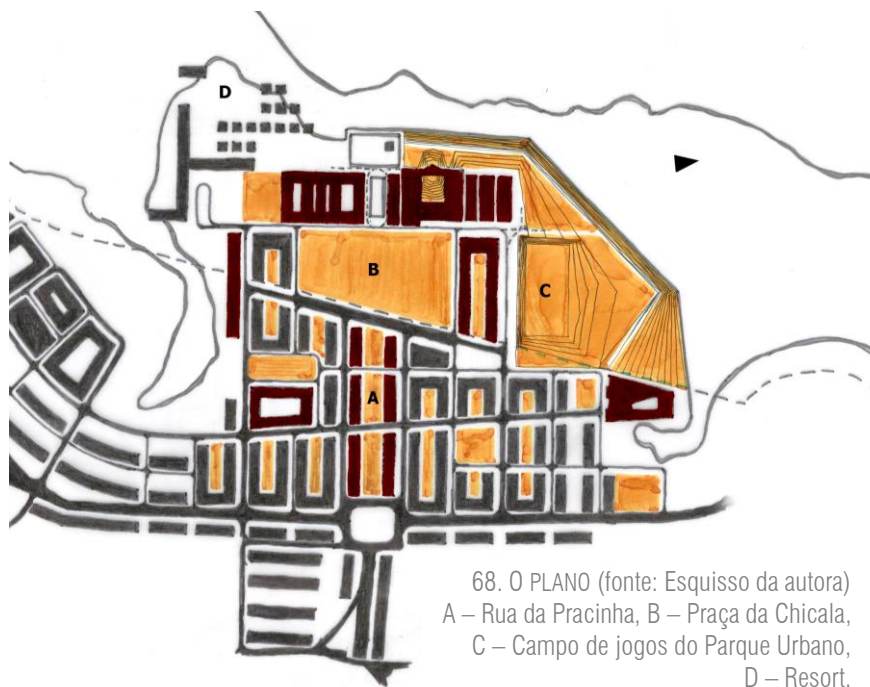


66. HIERARQUIA VIÁRIA
(fonte: Esquisso da autora)



67. ESPAÇOS PÚBLICOS
(fonte: Esquisso da autora)

Paralelamente à criação das “âncoras”, e tendo por base de referência da Rua da Pracinha, foi planeada uma malha ortogonal que pousa sobre o território e que recebe o “dispositivo morfológico” que se repete ao longo do plano. A sobreposição dos eixos sobre a malha permitiu criar momentos de exceção ao longo do plano e os marcos da cidade que resultaram do trabalho do remate dos eixos.



68. O PLANO (fonte: Esquisso da autora)
A – Rua da Pracinha, B – Praça da Chicala,
C – Campo de jogos do Parque Urbano,
D – Resort.

De entre os marcos criados, destacam-se:



69. REFERÊNCIA PARA A NOVA RUA DA PRACINHA (Fonte: proposta de Michael Van Valkenburgh Associates para o concurso Low2No, in “Urbanismo Ecológico”, Mohsen Mostafavi com Gareth Doherty (orgs.), Cambridge, 2010: University Graduate School of Design; p. 238, 239)

A rótula, na base do plano, que liga importantes troços. É onde se cruzam a Avenida António Agostinho Neto e a Rua José Pedro, sendo que a partir deste ponto, esta última se divide em dois troços (um em cada sentido, deixando que no mesmo eixo visual comece a Rua da Pracinha, mas agora exclusivamente pedonal e arborizada, dedicada ao comércio no piso térreo e escritórios nos restantes 3 pisos. A Rua da Pracinha liga à Grande Praça – Centro Cívico.

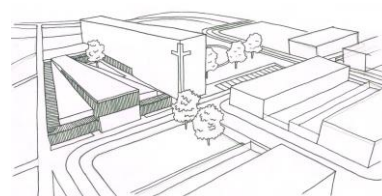
A praça distribui para os principais equipamentos públicos que funcionam em seu redor e em estreita relação: o Museu, o Centro Comercial e o Centro Cultural Chicala desenvolvido. Para além disso, abriga um estacionamento subterrâneo que os serve, com pátios onde estão localizados os acessos e que garantem a entrada de luz e a ventilação natural.

Os remates do eixo visual da Rua da Noésia, o hotel a sul e a Igreja a norte. A Igreja também é um importante marco cujo volume principal fica ao fundo da Rua do Uíge e é o primeiro edifício que se apresenta quando se vem do percurso da marginal.

Para além de um conjunto de edifícios e espaços criados de raiz ou recriados da Chicala de antigamente, o plano conta essencialmente com habitação em quarteirão e em variantes da sua forma. O “dispositivo morfológico”, que frequentemente também se denomina por “quarteirão”, resulta da união de dois edifícios em banda (forma considerada a mais adequada ao clima tropical), ligados nas extremidades. Esta ligação espera-se que seja uma construção aberta, para não criar uma barreira à ventilação natural. É onde se podem localizar, a título de exemplo, os usos públicos do edifício como os principais acessos, salas de reuniões, salas de convívio, lavandarias, etc. Cada quarteirão conta com um espaço exterior sombreado, semi-público, que dá acesso ao estacionamento parcialmente enterrado.



70. REFERÊNCIA PARA O ESTACIONAMENTO DA PRAÇA (fonte: vegasolaz.com) | Estacionamento em Guimarães (Siza Vieira)



71. IGREJA PROPOSTA (fonte: Esquisso da autora)



72. REFERÊNCIA PARA O “DISPOSITIVO MORFOLÓGICO” (fonte: Google.Maps) | edifício do parque das nações (a norte do Passeio Adamastor)



73. REFERÊNCIA DE LINGUAGEM PARA O “DISPOSITIVO MORFOLÓGICO” (fonte: inwood.pt) | Fachada do Edifício da Microsoft, Parque das Nações

“A arquitetura imortaliza e glorifica algo. Por conseguinte, onde nada há a glorificar, não pode haver arquitetura” (Wittgenstein, 2000: 103)

4.2 O conceito: Vernacular/Erudito - Africano/Europeu - - Informal/Formal

O Centro Cultural Chicala pretende ser o palco pluridisciplinar, ao ar-livre e em comunidade, próprio da cultura angolana. A festa pode ser desencadeada por vários motivos e basta a marcação de ritmos com batuques para a população (essencialmente a do musseque) mostrar a sua vocação para dançar e a sua alegria. Oferecer um palco para que se sinta mais especificamente o espírito *Caluanda* com todo o seu esplendor que, segundo Pepetela, é o modo de estar característico da cidade de Luanda. E porque não deixar acontecer aí os costumes da própria Chicala – o *kakulo*⁴⁹, que ocorre em Novembro?

O objetivo é então criar um espaço no qual o povo angolano se identifique e reencontre com a sua identidade, ao mesmo tempo que estimula a criação de novas dinâmicas culturais, numa cidade emergente, aliando a interação de conceitos aparentemente contraditórios: o “Vernacular ao Erudito”, o “Africano ao Europeu”, e o “Informal ao Formal”. Este propõe-se a abrigar o «ressurgimento de padrões culturais de valor, cujas possibilidades estão algumas vezes mais adormecidas que extintas» (Redinha, 2009: 142), tornando-os num bem precioso de Angola.

⁴⁹ Juntam rituais dedicados à Kyanda (espíritos das águas). (Mingas, 2012)

Numa experiência que coloque em enfoque, em plena cidade planificada, alguns dos aspetos da cultura popular⁵⁰ já abordados que caracterizam Angola (mais especificamente Luanda), mesmo os que são tidos como uma realidade totalmente negativa e que têm sido afastados da cidade, dando-lhes agora um espaço para que se experimente o que de melhor têm para oferecer na afirmação da cultura e assim contribuir para que o edifício venha a ser um importante ponto de paragem turístico para quem quiser conhecer melhor a cultura angolana em todas as suas vertentes, podendo o utilizador interagir e participar nela, bem como na sua construção.

Esta ideia vai de encontro à forma como a arquiteta moderna Lina Bo Bardi (1915-1992) aborda a arquitetura quanto ao seu alcance social, que é então tido como referência. Na sua época, onde já se sentia a adoção de uma cultura mundializada, ela alerta para se «averiguar e importância e potencialidades dos valores culturais da identidade da cultura», promovendo a inserção da cultura popular acima de tudo como valor de uma cultura moderna (Rossetti, 2003).

4.2.1 Paralelismo com o conceito de Lina Bo Bardi

O conceito alia: o desejo da participação democrática e vida pública coletiva dos seus usuários; a relação projeto/cidade, o seu espaço contínuo; e o confronto de duas vertentes aparentemente opostas – o moderno e o popular.

⁵⁰ **Popular:** adj. 2.º gén. Relativo ao povo; que é do povo; que pertence ao povo; que é próprio do povo: costumes *populares*.

A arquiteta estabelece o seu código poético pela adoção de soluções arrojadas em resposta às tendências do movimento moderno, da sua época, incorporando soluções vernaculares, e articulando também a tensão moderno/popular tendo em conta três importantes premissas: (Rossetti, 2003)



74. CASA VALÉRIA CIRELL (SÃO PAULO, 1958), LINA BO BARDI
(fonte: linabbardi.blogspot.pt)
| Relaciona o telhado de palha e a estrutura autoportante de betão.

A- **A materialidade e a invenção do projeto:** onde explora a sua expressividade plástica e propõe o diálogo entre as referências externas e a tradição e referências locais, aproximando e contrapondo materiais e sistemas construtivos. Esta sobreposição de referências culturais não significa contudo que haja a substituição de um sistema de valores por outro. Como acontece com o seu projeto da casa Valéria Cirell, os materiais são propostos para funcionarem lado a lado, sugerindo o questionamento sobre: o quê da cultura popular pode ser usado numa dada circunstância? E qual a sua pertinência? (Rossetti, 2003)

B- **O espaço moderno e o uso popular,** ou seja, conceber a qualidade do espaço moderno para ser apto a estimular a sua apropriação popular bem como abrigar as suas diferentes possibilidades de manifestação. Estas manifestações podem ir desde festas, hábitos alimentares, atividades de lazer, espetáculos, ou por outras circunstâncias que estimulem o indivíduo a participar do comportamento popular num espaço que não impõe, mas possibilita acontecimentos (Rossetti, 2003).



75. SESC POMPEIA
(SÃO PAULO, 1986), LINA BO BARDI
(fonte: arqred.mx)

Para além disso, a apropriação é incentivada pela relação direta interior/exterior do espaço moderno, vinculando a sua relação com a cidade. Desta forma, convida a população a entrar e a compartilhar das suas atividades complementando o exercício de habitar a cidade e estimulando a vitalidade urbana [como propõe o edifício SESC-Pompeia (São Paulo, 1986)] (Rossetti, 2003).

C- E a transformação das escalas de produção, com base no estudo dos protótipos e o conhecimento local de manufatura. A partir do inventário das diversas manifestações da manufatura popular, das técnicas, matérias-primas e das peças produzidas na região elaborado pelo Centro de Documentação do Artesanato Popular, Lina Bo Bardi construiu um quadro de aprimoramento e da capacidade técnica existente pelo território. Tal facto fê-la considerar as potencialidades encontradas um fator de desenvolvimento [e possíveis investimentos] de um desenho industrial nacional, para o qual se voltaria o sistema de ensino. As estruturas artesanais de manufatura seriam então inseridas nas escalas de produção, refixando-as no processo histórico e onde o aluno/artesão seria o produtor. (Rossetti, 2003) Este objetivo de desenvolver um trabalho mais próximo da produção popular local estava previsto com a montagem do Museu de Arte Popular e da Escola de Desenho Industrial e Artesanato no Solar do Unhão (1962), contudo, esta escola não chegou a existir.

É, no entanto, uma importante referência conceptual para o novo edifício de Luanda, que pretende acompanhar a tendência de buscar novos investimentos e estimular a capacidade empreendedora de toda a população, propondo uma ideia de união pela cultura. Um local onde todas as condições são dadas para que surjam ideias empreendedoras ao mesmo tempo que o *kota*⁵¹ ensina os *putos*⁵², aprendizes.

⁵¹ *Kota*: «alguém que tem mais anos de vida, de experiência, ou mais vivências, num determinado campo de atividade. [...] Merece por isso respeito mas acarreta a responsabilidade de partilhar experiências e guiar os mais novos ou menos experientes, esclarecendo-os também sobre os limites de poder e barreiras sociais» (Alisch, 2012: 39)

⁵² *Puto*: «em quimbundo, significa “mais novo” e espera-se deste que mostre disciplina» (idem: 40)

Um local onde possa haver a troca de conhecimentos entre os intervenientes para a evolução e afirmação da cultura angolana, mas essencialmente entre os angolanos, perpetuando o seu património imaterial – o saber fazer.

4.3 O programa

“Todos os indivíduos [nativos] sabem preparar fibras, torcer fios e cordas, surrar melhor ou pior uma pele, fazer sandálias, tecer uma esteira [...] construir uma cubata, confeccionar um cesto grosseiro, preparar um vaso a partir de uma cabaga, afinar um tambor, tocar um monocórdio ou outro instrumento simples [...] etc” (Redinha, 2009: 156).

O facto de, à exceção do português, não existir uma única língua no território que possua forma escrita, acabou por ser através da oralidade que se transmitiram ao longo do tempo o conhecimento, as histórias e a cultura, repleta de mitos e lendas. Este facto veio enriquecer outras formas de expressão, que seriam o mais próximo da escrita. Foi-se perpetuando assim o imaginário dos povos ao longo de gerações, materializando as ideias que se faziam por comunicação oral ao tornarem-se visíveis provérbios, narrativas, fábulas, conhecimentos, etc. A musicalidade, o ritmo e até os textos, a cestaria e a esteiraria são exemplo disso.

Estes últimos, embora tivessem a componente utilitária quotidiana que abrangia várias funções, serviam também de suporte onde os Bantu colocavam as suas ideias por ideogramas geométricos simbolistas (Redinha, 2009). O que leva a crer estarem na génese das próprias comunidades, tornando lógica a importância do seu reencontro e revitalização para fazer cumprir os objetivos do edifício.

A ideia não é fazer uma enumeração exaustiva das atividades populares, mas sim dar a ideia das que aqui são consideradas as mais importantes e propícias a implementar num edifício para a Luanda de hoje em dia, e que acima de tudo sugerem estar diretamente ligadas às origens da cultura angolana, tendo por base a obra de José Redinha. (Anexo III)

4.3.1 Oficina e Mercado

A atividade artesanal angolana assume uma considerável importância nos seus diversos aspetos artísticos, utilitários, culturais e económicos, sendo a capacidade técnica e artística do angolano de considerável amplitude (Redinha, 2009). Talvez por esta razão, na década de 1920, se assistiu a uma eufórica vaga de criação de escolas-oficinas, por se considerar (por parte dos dirigentes europeus) a modalidade mais conveniente às populações indígenas. (Santos, 1998).

É com alguma facilidade que hoje-em-dia se conseguem encontrar peças artesanais de cariz tradicional à venda, como por exemplo no mercado de Benfica, em Luanda. Porém, surgem lamentações de que muitos artigos constituem as designadas “peças de aeroporto”, para turistas, perdendo toda a sua essência e significado, bem como o conhecimento de tradição, inerente ao processo de fabricação.



76. ARTESÃO CESTEIRO NO CALUMBO,
MEADOS DE 1967
(fonte: Lello, Luanda in Loureiro, 2002)

O que aqui se propõe é que sejam recriadas peças ou técnicas tradicionais existentes por todo o território angolano, encontrando-se num só edifício. Esta possibilidade, para além de poder constituir um importante ponto de troca e partilha de conhecimentos e vivências entre as comunidades angolanas, proporciona a sua eventual junção a fim de fazer surgir novos produtos com o carimbo “*Made in Angola*”, suscetíveis

de novos investimentos – valorizando todos os intervenientes no processo: quem cria, quem produz e quem investe. Para além destas, também é dada a possibilidade aos utilizadores, quer locais quer estrangeiros (turistas ou outros) conhecer todo o processo de fabrico podendo comprar a peça aos artesãos assim que esta estiver concluída. Fazendo assim uma partilha direta dos espaços de oficinas com o espaço de mercado.

Esta vertente do mercado, cuja importância e características já foram referidas, pretende não só recriar esta realidade, que é identitária, dando-lhe uma oportunidade em plena cidade, mas estimular a atividade empreendedora de toda a população, que aqui terá espaço para mostrar as suas ideias, participando neste mercado de conhecimentos e oportunidades – podendo tudo isto significar uma aproximação no âmbito da cidadania.



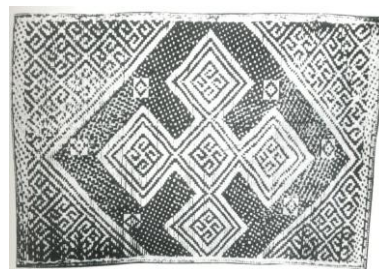
77. MANUFACTURA DE UM SACO DE MATEBA PELOS KIMBUNDO, SAMBIZANGA (LUANDA)
(fonte: Redinha, 2009)

Agora os diferentes temas de trabalho das oficinas:

A. A cestaria e a esteiraria

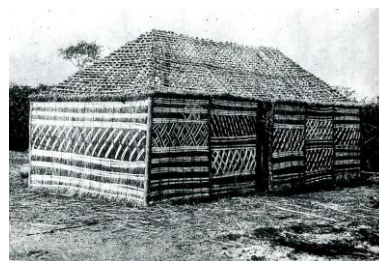
A cestaria é exemplo de uma arte remota e popular e em que os angolanos se mostram artesãos exímios. Julga-se que teve origem na cestaria de pesca e só depois levada para aplicação no uso doméstico para armazenamento de cereais, etc. e é a que nas coleções etnográficas excede todas as restantes indústrias utilitárias, tanto em variedade como em quantidade. A forma e o tamanho da peça podem variar consoante a função, a matéria-prima, e o transporte, podendo até mesmo distinguir-se a cestaria de planície (para transportar à cabeça) da de montanha (com alças) (Redinha, 2009).

A esteiraria, comparativamente à cestaria, desempenha uma função mais lúdica. Esta utilizava uma decoração figurativa, que em muitos casos servia apenas de decoração (como tapetes), como forma de registo de provérbios, como já foi referido, e no comércio da África antiga chegou a servir como moeda de troca.



78. ESTEIRA CABINDA COM PROVÉRBO (fonte: Joaquim Martins in Redinha, 2009) | O desenho inspira-se na carapaça da tartaruga, que leva consigo a sua casa. Expressa o conceito: “que cada procure o que lhe é preciso”

Para além disso é uma produção artesanal que também marca presença na arquitetura, como esteirões de caules de papiro. Eram estimados pelas populações dos arredores de Luanda, que chegam a aplicá-los no revestimento total das habitações (paredes e cobertura) e os *luandos* (também feitos de papiro) aplicados em alpendres que serviam de cozinhas. Também se encontram aplicados em tarimbais, tabiques, vedações e pavimentos. (Redinha, 2009)



79. ESTRUTURA DE UMA HABITAÇÃO XINUE, RIO CUANGO, LUANDA (1937) (fonte: Redinha, 2009) | Os motivos da fachada são dados pelo entrecruzar de tiras de bordão

A matéria-prima pode variar desde varas, folhas, caules, caniços, palhas e fibras, da folha do ananaseiro, do embondeiro, de mateba (folíolos de palmeira) e coqueiro, e até plástico do comércio. As técnicas de cestarias também são variadas, com trançados, entrelaçados, entrecruzados, em espiral, etc, sendo a técnica cruzada e torcida a que os angolanos melhor dominam. Resultam confeções de peças e utensílios para todas as funções desde bandejas, terrinas, pratos, malas; para transporte e armazenamento como as quindas e os silos, que no caso da cestaria conguesa chega a conseguir transportar água. Encontram-se até mesmo peças para o transporte de pessoas. (Redinha, 2009).



80. SILO PARA ARMAZENAR GRÃOS DA TRIBO MUNDIMBA, SUL DE ANGOLA (fonte: Eric Lafforgue in Ericlafforgue.com) | por vezes abrigam-se animais no seu interior.

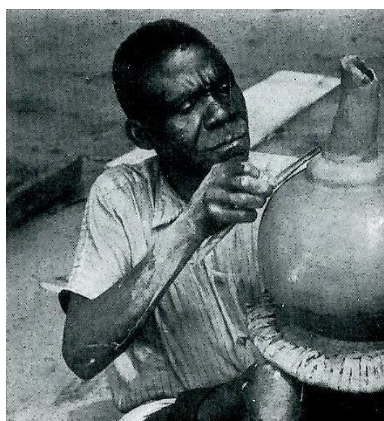


81. BANDEJA URDIDA SEGUNDO A TÉCNICA ESPIRALADA COM ARMAÇÃO, UÍGE (fonte: Redinha, 2009)

No quadro tribal era de bom-tom oferecer uma quinda artística com amendoim torrado, ou cola e gengibre, a visitantes simpáticos que passem nas povoações (Redinha, 2009) como um souvenir. Inclusivamente, nas áreas suburbanas de Luanda, manufacturam-se variadas espécies de cestinhos para fruta e pão, com fim comercial.

A cestaria e esteiraria eram, em suma, para todas as funções exceto as de fogo. Por essa razão, os nativos angolanos acreditam ter surgido a cerâmica.

B. A cerâmica



82. MESTRE CERAMISTA A MODELAR UM VASO. LUENAS, ALTO-ZAMBEZE (fonte: Redinha, 2009)

A cerâmica angolana caracteriza-se pela ausência da roda de oleiro, sendo o modo de produção o torneado à mão através do “*coling*” (ou cordão) - trabalhada normalmente por mulheres, as guardiãs desta tradição. O oleiro nativo angolano tem à sua disposição uma variedade de argilas de diferentes composições e tons e, em menos de meia hora, consegue fazer um vaso, panela ou cântaro, nunca esquecendo a sua valorização do ponto de vista artístico (Redinha, 2009).



83. TESTO CABINDA COM PROVÉRPIO INSCULPIDO (fonte: Redinha, 2009)

Encontram-se peças que tal como foi visto na esteiraria, também têm insculpidos elementos figurativos – os testos (tampas de panela). Com os recipientes metálicos do comércio, este tipo de produção artesanal foi destronada, porém ainda é necessária e determinante para outro traço identitário da cultura angolana – a gastronomia – que será abordada mais adiante.

C. A tecelagem e os tecidos

Os famosos tecidos angolanos de algodão e rafia foram um importante elemento de artesanato que impressionou os navegantes e cronistas portugueses da época da descoberta do Zaire. Estes tecidos têm um historial de muito boa qualidade, servindo muitas vezes para os nativos como moeda de troca – o *Libongo*. Eram usados pelos portugueses, muitas vezes oferecidos como presente. (Redinha, 2009)

Teciam-se para além do pano algodão, mabelas de rafia no tear vertical angolano (influência da cultura conguesa) que chegou até aos dias-de-hoje. Apesar das artes e técnicas nativas se terem dissipado com a concorrência do pano feito à máquina, fizeram-se esforços como o plano de Ação Social do Trabalho em Angola que tinha em vista o revigoramento, patrocínio e ressurgimento das técnicas artesanais nativas (Redinha, 2009).

Hoje em dia, uma das utilizações mais recorrente é no vestuário, embora o clima de Angola o dispense (tanto que ainda existem povos nativos que os adornos e a indumentária se confundem). Em qualquer estágio da cultura, tanto na parte urbanizada da sociedade como em regiões mais rurais, o bom gosto, a moda e a elegância são algo familiar aos angolanos em geral, desde os penteados elaborados, adornos e os panos. Suporte onde a pintura se expressa especialmente, os panos estampados com motivos geométricos de coloridos vivos, ainda constituem elementos de grande atração do país. (Redinha, 2009) Destaca-se a *Samakaka*, tecido angolano, tradicional do povo *Muila*, de algodão, produzido de forma artesanal e que é usado nas tribos e também comercializado no exterior das aldeias.



84. TEAR VERTICAL PARA TECIDOS DE RÁFIA, CAMAXILO, NE DA LUNDA (1936) (fonte: Redinha, 2009) | típico da área bacongá ou conguesa



85. APLICAÇÃO DA SAMAKAKA (fonte: virginie.pt) | “A partir dos panos tradicionais, facilmente encontrados numa zungueira” (Virginie, 2016)



86. MULHERES COM INDUMENTÁRIA TRADICIONAL, ATUALMENTE
(fonte: Sérgio Afonso in publico.pt)

Estes tecidos compõem as vestes tradicionais, especialmente femininos. Porém no dia-a-dia da cidade de Luanda, onde é comum a indumentária feminina ao modo europeu, estabelece-se uma grande diferença de expressão sociológica e cultural entre quem se veste de forma tradicional. Ainda hoje se vêem mulheres com panos em *quimono*, constituído por três partes: um preso à cinta, dobrado e forma de sobressaia; outro passado por baixo das axilas e preso sobre o peito ou lançado sobre o ombro; o terceiro, e muito importante, o pano da cabeça; e ainda é habitual ver-se faixas para transportar os filhos.



87. “MILHO STEP”, SUSANA TAÇA (fonte: expoanogola.com)

A utilização deste padrão cultural relacionado com a moda também é visível em criações contemporâneas, embora grande parte seja inacessível à maioria dos angolanos. De qualquer forma, sugerem uma vontade de sublinhar internacionalmente este traço identitário angolano bem como dos produtos provenientes do território. Por exemplo, a marca de calçado apresentado no pavilhão de Angola, na EXPO Milão 2015 - a “Milho step” - da estilista angolana Susana Taça, que utiliza fibras de bananeira, produzidas no país, como parte de um setor agrícola próspero e sustentável.

D. A metalurgia



88. OFICINA DE FERREIRO DOS BAILUNDOS, NO HUAMBO
(fonte: Redinha, 2009)

O trabalho do ferro em Angola mostra ter estado conectado com ideias mágico-religiosas. De entre lanças e flechas (que já não têm aplicabilidade hoje-em-dia), o ferro era utilizado em adornos dos nativos angolanos, sendo o cobre a matéria-prima da sua “joalheria”, o seu metal precioso por definição.

Este e outros materiais como o latão e o estanho eram fundidos e cinzelados produzindo e decorando pulseiras, braceletes, contas metálicas, brincos, anéis, e aplicados noutros objetos delicados doutras áreas do artesanato (Redinha, 2009).



89. PULSEIRA DE LATÃO CINZELADA DOS MUÍLAS, HUÍLA
(fonte: Redinha, 2009)

E. A carpintaria

Utilitárias ou artísticas, as peças em madeira registam várias aplicações em diversos ramos do artesanato. Exemplo disso é a carpintaria de móveis, um género em que o artesão e o escultor se associam, fabricando mesas e cadeiras, aliando outros materiais como a pele e aplicações metálicas (Redinha, 2009).



90. OFICINA DE ALMOFARIZES NA CHICALA (fonte: Grupo A21, UAN in chicala.org)

Como exemplo recente deste tipo de artesanato, destaca-se uma peça construída por artesãos da Chicala, com os materiais, recursos, técnicas e temáticas locais, que pode ser conhecida em chicala.org, no âmbito do projeto Observatório de Chicala⁵³. Um dos participantes foi Manuel Alfredo, que retratou a história de Chicala no entalhe da peça.



91. PEÇA EM MADEIRA, NA CHICALA
(fonte: Paulino Damião in chicala.org)

⁵³ Este projeto, coordenado pelo Arquiteto Paulo Moreira e Isabel Martins, consiste num arquivo sobre a história e a cultura urbana do bairro da Chicala e a sua relação com a cidade de Luanda, face à sua contínua destruição e dispersão dos seus moradores em colónias de reassentamento. Compilado no livro “Xikala”, este projeto tem como objetivo a criação de uma memória comum, um meio de preservar o *ethos* ou espírito da Chicala para os residentes dispersos, os seus descendentes e qualquer pessoa interessada naquela que é uma parte da história de Luanda.



92. POSTAL DE ANGOLA: "LOANDA. DONGO (O BARCO DO PAÍZ)" (fonte: Eduardo Osorio, Luanda in delcampe.net)



93. CANOA NAS MARGENS DA CHICALA (fonte: Paulo Moreira in chicala.org)



94. OFICINA DE CONSTRUÇÃO NAVAL, NA CHICALA (fonte: Paulo Moreira in chicala.org)



95. BARCO DE BIMBA, BENGUELA (fonte: Osorio, Delgado e Bandeira, Luanda in delcampe.net)

F. As embarcações

As embarcações são outro exemplo de trabalho em madeira também símbolo angolano, não fosse Angola um país costeiro, com forte ligação ao mar. Prova disso é o nome "Dongo-Angola", dado devido à mancha de ocupação que apresentava o território, desproporcionalmente comprida, na altura dos conflitos com o Rei do Congo. Mas o *dongo*, do *quimbundo ndongo* que significa canoa grande, é a embarcação mais icónica. Feita de uma só peça de madeira, com 7 palmos de largo e 80 ou 90 de comprido (Ferraz, 2005: Amaral, 1968), é essencialmente uma embarcação de águas tranquilas movida a força braçal e mais raramente com ajuda de velas feitas de retalhos de tecidos do comércio ou aproveitados de sacarias (Redinha e Sarmiento, 2009).

Ao longo da costa de Luanda, existe uma intensa utilização destas canoas principalmente na ilha de Luanda e também em Chicala. São zonas de tradição piscatória, e para além desta função, a canoa é utilizada para o atravessamento da baía ou para divertimento dos mais novos. (Mingas, 2012). Outra embarcação utilizada para a pesca e para a "travessia" de Chicala é a "chata", que pode ser construída na Associação de Carpinteiros Navais também aí presente. Esta oficina era onde se mantinha a construção de embarcações uma atividade artesanal ativa.

Existe uma canoa mais pequena, denominada de *ulungo* para além de outras embarcações também referidas por José Redinha. A *messengeria*, outro tipo de jangada feita de *caniços* e outros materiais, e a *mbimba*, do sul de Luanda, feita de troncos de bimba, e que é também utilizada na pesca e na travessia de rios (Redinha, 2009).

G. A escultura e a pintura

A escultura, de grande originalidade estilística, é o que melhor caracteriza artisticamente os povos *Bantu*. Na tradição cultural angolana, as estatuetas e máscaras assumiam a função mágico-religiosa sendo hoje-em-dia objetos de grande procura [com destaque para a famosa estatueta angolana, o “pensador”]. O angolano esculpe em qualquer suporte material como a pedra, o marfim [que atualmente caiu em desuso] e a resina. São produzidos todo o tipo de objetos, desde delicados pregos e pentes de cabelo a almofarizes. E utilizados para adornos, juntamente com outras artes (Redinha, 2009).



96. ATELIER ETONA, NA CHICALA
(fonte: Grupo L12, ULA in chicala.org)
| É um centro de formação de Arte que ensina diversos artesãos e aprendizes.

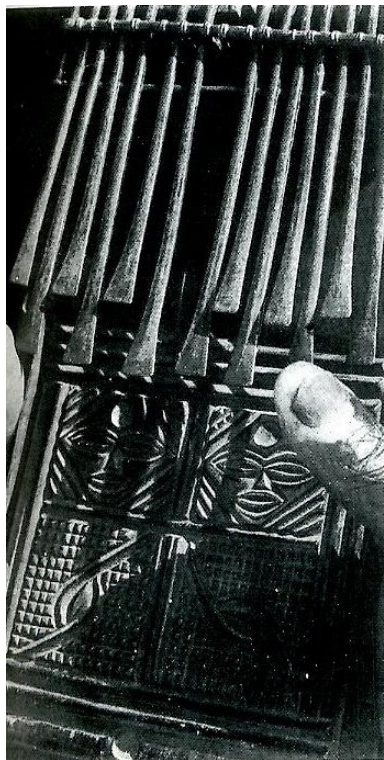
Na pintura, a cor adquire grande relevância sendo que, segundo a simbologia *Banta*, o vermelho de sangue e guerra e o branco dos espíritos, eram consideradas cores sagradas. Hoje em dia, o vermelho, o amarelo e o preto (cores também presentes na *Samakaka*) são as cores que estão associadas à imagem de Nação angolana.

A pintura expressa-se em variadíssimos suportes. Desde a tela à pintura corporal (usada em ritos e cerimónias) também é conjugada com outras artes como nas esculturas das estatuetas e das máscaras do folclore. Mas é a pintura mural, normalmente usada na decoração de habitações, a que constitui uma manifestação verdadeiramente popular. Esta é uma arte lúdica e espontânea que sintetiza cor luz e ritmo e apresenta fontes ricas e variadas de significado e expressão, relevantes para etnólogos, psicólogos e arqueólogos (Redinha, 2009).



97. PINTURA MURAL COM ARGILAS COLORIDAS DILUÍDAS EM ÁGUA. LUNDA, CHITATO
(fonte: Redinha, 2009)

H. Os instrumentos musicais



98. QUISSANJE ("PIANO-DE-MÃO"), LUNDA (fonte: Redinha, 2009)

“Os *bantus* angolanos manifestam-se realmente muito hábeis na sua confecção [...] Nos conjuntos de instrumentos predominam os de percussão, afirmando que, não obstante a música africana basear-se na melodia, é no entanto o ritmo o seu elemento fundamental” (Redinha, 2009: 242, 244).

Embora por vezes este facto seja pouco perceptível por motivos de pobreza dos materiais, os instrumentos musicais são alvo de fascínio por parte dos musicólogos pela notável habilidade manual e tecnológica dos artesãos. José Redinha enumerou variados instrumentos tradicionais no território angolano como: tambores como o *mpuita* (tambor de fricção) e o *Ngoma*, chocalhos, reco-reco, apitos, maracás, madeiras de percussão, a *ndjimba* (marimba), o quissanje (“piano de mão”, que por toda a Angola conta com músicos profissionais), entre muitos outros instrumentos. Mas os que se referem de Luanda são os quissanjes de bordão – *mbuetete* - e o antigo *Ndjimba* de Luanda (Redinha, 2009).

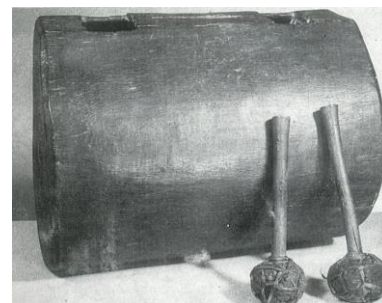


99. MARIMBEIROS (fonte: Céu Grilo in notícias.sapo.ao)

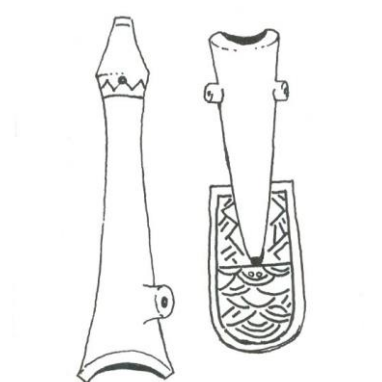
Os instrumentos musicais angolanos, para além de serem feitos à mão de forma notável, são produtores de recreações e de espetáculos musicais. Segundo Redinha - «são suporte de realização de uma das mais altas manifestações artísticas dos africanos, são credores duma consideração e referência de natureza sociológica orientada para os domínios psico-sociais.» (Redinha, 2009: 260)

4.3.2 A música e a dança

O ritmo e a tendência musical dos angolanos está presente no seu quotidiano desde os tempos mais remotos. Exemplo disso são as mensagens secretas que antigamente eram transmitidas através dos designados “instrumentos falantes”. Estas podiam ser feitas de forma tamborilada - reproduzidas pelo *mondo*. As mensagens eram normalmente percebidas por membros do mesmo grupo a quilómetros de distância, ideais para comunicar das bases para os picos das montanhas, podendo em condições favoráveis alcançar mais de 10 quilómetros. O próprio meio de aprender a percutir o tambor era transmitido às crianças das tribos por meio de fórmulas verbais e silábicas que lhes permitiam comunicar representações frásicas. Outro instrumento falante utilizado era o apito Lunda-Quioco, que durante a noite era usado para comunicar mensagens a curta distância, entre margens dos rios. Imitavam sons de aves noturnas aos quais eram atribuídos significado, formando frases (Redinha, 2009).



100. MONDO - “INSTRUMENTO FALANTE”
FREQUENTE EM ANGOLA
(fonte: Redinha, 2009)



101. APITOS LUNDA-QUIOCOS,
“INSTRUMENTOS FALANTES”
(fonte: Redinha, 2009)

Ainda hoje a música está integrada no seu modo de viver «que se deve admitir como uma necessidade existencial autêntica» (Redinha, 2009: 317) e para além disso constitui uma importante ferramenta na preservação das línguas autóctones, de identidade nacional «[...] há músicos que cantam nelas [línguas nacionais], em umbundo e quimbundo» (Henriques, 2015)⁵⁴. Os temas de composição partem normalmente de uma frase simples que se repete, indefinidamente.

A música, maioritariamente ao som de batuques, esteve tanto em rituais como na própria perceção de ritmo aliada ao movimento e à expressão corporal – dança – da qual é indissociável.

⁵⁴ Converso com Cizaltina Cutaia in: “Houve Independência Mas Não Descolonização das Mentes”, Público, 1 de Novembro.

A música e a dança desempenham um importante papel em todos os setores das suas vidas, constituindo parte da educação social dos povos indígenas (Redinha, 2009). Mas a musicalidade e a dança estão no sangue e no espírito angolanos, no dia-a-dia e em todos os momentos das suas vidas, também nas zonas urbanizadas. Andando pela cidade escuta-se música vinda de alguma casa, sobretudo quando se aproxima o fim-de-semana acabando por, juntamente com a dança, exorcizar as dificuldades do quotidiano (Ferraz, 2005).

Podem enumerar-se vários estilos de música angolana de entre os quais a *kazukuta*, *cabetula*, a *rebita*, aliando sempre a música com a sua dança. Mas é o Semba o ritmo mais emblemático. Encarado como «ritmo de resistência ao poder colonial»⁵⁵, é genuinamente angolano e o que mais marcou a história da música popular de Angola.

«O semba nasceu da rua» afirma Bonga⁵⁶, famoso músico angolano que conta que os velhos saiam de casa, cada um com o seu instrumento e reuniam-se. Havia ritmo, tocavam-se os batuques. É uma identidade que ultrapassou fronteiras: para o Brasil através dos escravos, para Moçambique, etc. e influenciou outros estilos nacionais, como o Kizomba.

O *Kizomba*, com influência do *Zouk* (das Antilhas) nasceu em Luanda na década de 1980 e é uma expressão do *Kimbundo* que significa “festa”, e surgiu nas grandes festas, as designadas “kizombadas” ou danças de quintal, nos bairros suburbanos de Luanda. Em Portugal é a expressão usada para qualquer tipo de música que seja derivada do *Zouk*, mesmo que não seja de origem angolana.

⁵⁵ “Semba, o senhor de Angola” in YETU.

⁵⁶ Idem.

Os ritmos e danças que os jovens praticam nos musseques de Luanda são produtos que, desde a década de 1990, têm dado que falar no mundo. Outro exemplo é o *kuduro*, que para muitos angolanos representa um orgulho nacional. Surgido em plena guerra civil, o *kuduro* resulta da mistura de músicas e estilos de dança que, com outras influências internacionais, se ramificou noutros estilos como o *kambuá* e o *milindro*. (Cascais, 2011).



102. FILME DOCUMENTÁRIO "I LOVE KUDURO" (2013)
(fonte: grupoestacao, com)

«O *milindro* e o *kuduro* são uma forma de exteriorizar e de representar a cultura do mussequê angolano» (Luenji Dama – promotora do movimento Lev'arte) e uma parte importante da cultura urbana de Luanda, definindo um estilo de vida divertido, despreocupado e, por vezes, excêntrico. A letra é o que acontece na hora, nada literário, reflexo do sistema de ensino deficiente, mas foi uma identidade que se estendeu. Esta musica/dança, que antes era vista como uma dança obscena, é hoje em dia apreciada em Portugal – com projetos como os *Buraka Som Sistema* – e em muitos outros países da Europa e não só (Cascais, 2011).

O objetivo da criação de espaços de espetáculos e de ensino torna-se por isso importante não só para albergar esta vertente cultural tão acarinhada mas também levá-la ao longo do edifício, deixando acontecer manifestações culturais que são repletas de musicalidade: «Os dançarinos exibem as coreografias baseadas em tradições tribais e aos poucos, os músicos, os dançarinos e a assistência confundem-se numa grande festa»⁵⁷ e também ser o palco onde se possam dar a conhecer novos projetos que já estão a levar a angolanidade pelo mundo, como é exemplo Aline Frazão.



103. CAPA DO DISCO "CLAVE BANTU" (2011) DE ALINE FRAZÃO (fonte: lusotunes.com) | Em parceria com Ondjaki e José Eduardo Agualusa (escritores angolanos).

⁵⁷ <http://info-angola.ao> – Biblioteca Virtual de Angola. Fonte: Luanda – Cidade Viva, Governo Provincial de Luanda. Consultado a 22-10-2015.

4.3.3 A gastronomia

A culinária angolana, que recebeu influência ao longo dos tempos da culinária portuguesa e moçambicana e dos métodos brasileiros, é bastante rica e nota-se uma vontade dos próprios angolanos que esta seja mais promovida. É elaborada à base de peixes e carnes, que ganham o sabor angolano pela combinação correta de ingredientes simples juntamente com o óleo de palma - especiaria que é sempre utilizada na confeção da comida angolana (Gaspar, 2012).



104. PREPARAÇÃO DO FUNGE (fonte: saboramodaangolana.blogspot.pt)

«Existem comidas angolanas que devem ser confeccionadas em panelas próprias para que sejam mais apuradas e muitos chefes de cozinha não têm esse conhecimento» Rosa Manuel Prado⁵⁸. Por esta razão os pratos mais apreciados são os dos restaurantes da periferia, ou os confeccionados ao domicílio, sendo algumas das iguarias: o feijão feito com óleo de palma, o *calulu*, o *mufete*, o *quitute*, etc. sendo o *funge* o prato de eleição dos angolanos. Este é semelhante à *polenta* e tem como ingredientes a farinha de mandioca ou o milho e pode ser servida com peixe, ou carne. É uma iguaria tão apreciada que há quem não escolha hora para a comer (Gaspar, 2012).

No caso concreto de Chicala, a importante ligação com o mar, como já foi referido, levou a que ficasse conhecida pelo seu peixe fresco: “As vozes de Luanda dizem que na Chicala se encontra o melhor peixe da cidade” (Moreira, 2014:46).

⁵⁸ Trabalhadora luandense entrevistada “Restaurantes de Luxo de Luanda. Pratos típicos angolanos? Não, obrigado” in Portal do Uíge e da Cultura Kongo (Fonte: Novo Jornal). Disponível em <http://www.muanadamba.net/article-restaurantes-de-luxo-de-luanda-pratos-tipicos-angolanos-n-o-obrigado-113033691.html> consultado a 15-2-2016.

Centenas de pessoas de Chicala e de outras partes de Luanda deslocavam-se a este território para disfrutar destes pratos, num recinto denominado “Chicala Point”. Consistia no alinhamento de toldos azuis com longas mesas e cozinhas ao ar-livre. (Moreira, 2014)



105. “CHICALA POINT” AINDA EM PLENO FUNCIONAMENTO
(fonte: Moreira, 2014)

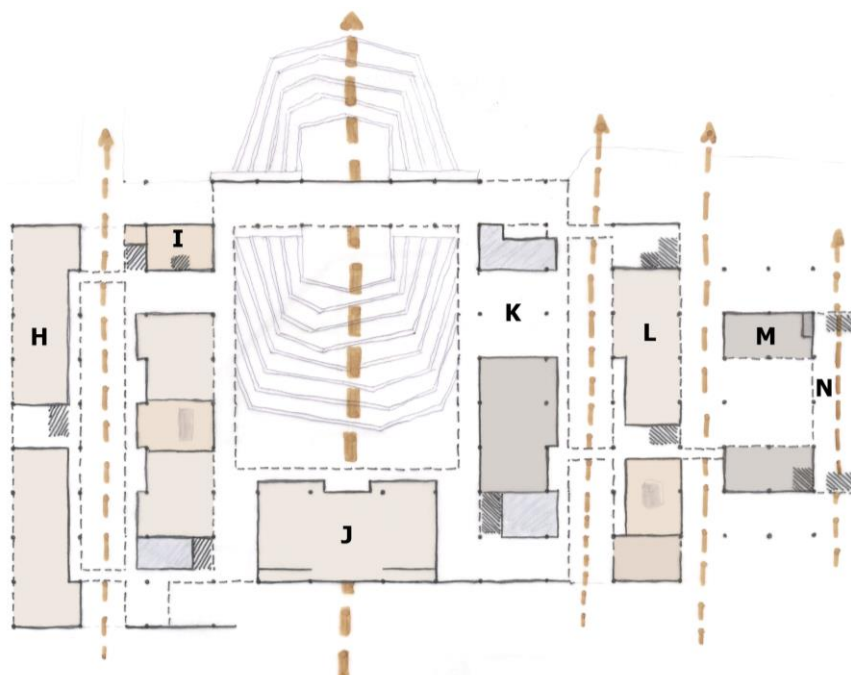
Muitos trabalhadores luandenses lamentam o facto de disfrutar de um prato típico não seja algo tão acessível como gostariam, e defendem que a gastronomia angolana deve ser mais promovida, principalmente na área da grande cidade.

E é para responder a esta necessidade que a vertente gastronómica se inclui no programa do Centro Cultural Chicala. Propõe-se então para além de um restaurante, uma zona com capacidade de elaboração de *workshops* de culinária onde será possível aprender e degustar muitos outros pratos típicos existentes ao longo do território angolano e que enriquecem o panorama gastronómico

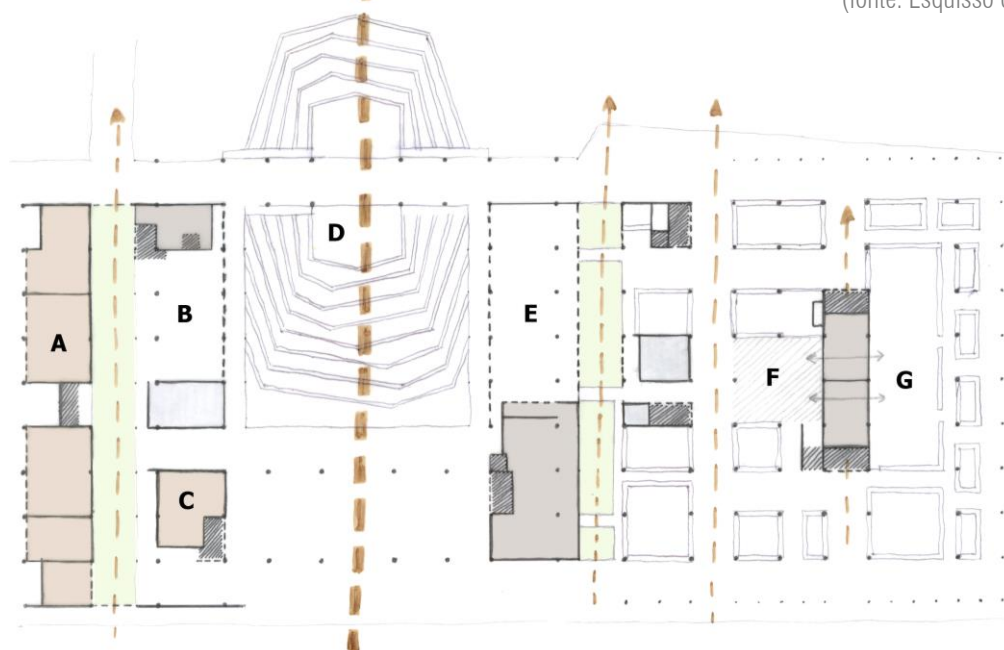


106. VENDA DE “SNACKS”, NAS RUAS DE CHICALA
(fonte: Grupo L22, ULA in chicala.org)

4.4 O Objeto Arquitetónico



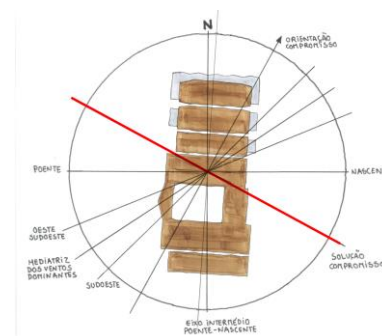
107. PLANTAS: PISO 01
PISO 0
(fonte: Esquisso da autora)



A – LOJAS viradas para o exterior; B – ZONA DE CONVÍVIO DA ESCOLA que conta com uma zona arborizada exterior mais privada; C – BILHETEIRA E BENGALIEIRO; D – CINE-ESPLANADA; E – CANTINA DO CENTRO; F – NÚCLEO DAS OFICINAS onde todas as oficinas confluem para fabricar uma peça; G – OFICINAS-MERCADO onde se produz e vende ao público diretamente, com área circundante exterior onde se podem organizar feiras.

H – SALAS DE AULA de dimensões flexíveis que funcionam à volta da zona arborizada; I – CAMARINS de apoio à Cine-Esplanada; J – PEQUENO AUDITÓRIO duplo; K – RESTAURANTE COM BAR; L – SALA POLIVALENTE (Exposições temporárias e workshops; M – ARRUMOS DAS OFICINAS; N- ÁREA DE PROJETOS.

A forma do objeto surgiu da resposta dada um conjunto de condicionantes já referidas ao longo do trabalho. O resultado foi a criação de 5 eixos transversais ao retângulo de implantação, ortogonais à malha urbana onde se insere. É a partir destes eixos que se organiza o edifício, e cada um deles torna possível o atravessamento pedonal ou apenas visualmente.



108. POSIÇÃO DO VOLUME DO EDIFÍCIO
(fonte: Esquisso da autora)

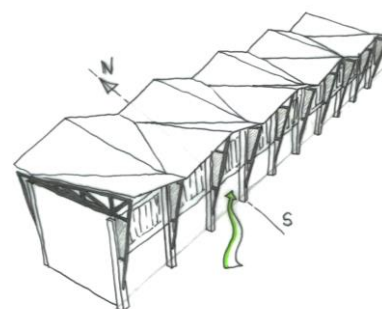
Surgiram devido a dois fatores: pelo facto de assim se poderem formar seis edifícios em banda independentes mais favoravelmente posicionados face ao clima, tendo por base a solução compromisso (ver imagem 47, p: 50); e para maximizar aquele que é o papel do edifício no plano urbano – ligar o Parque (continuação da Marginal de Luanda) à nova Praça da Chicala.



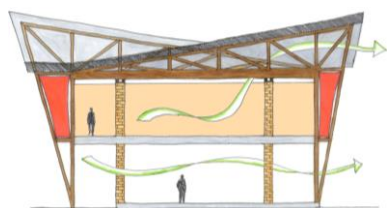
109. RELAÇÃO COM A PRAÇA E COM O PARQUE (fonte: Esquisso da autora)

É proposto aqui que o utilizador possa então atravessar o edifício no seu passeio pelo Parque sem que para isso tenha de entrar num espaço fechado, esbatendo os limites entre o “fora” e o “dentro”. Tal faz com que grande parte do piso térreo seja parte integrante do Parque Urbano em que está implantado possibilitando a expansão do edifício para o Parque e para a Praça caso ocorra um grande evento.

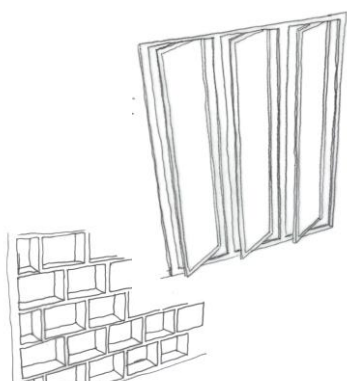
Esta importância dada à vida do piso térreo remete para os conhecimentos retirados da arquitetura vernacular no território angolano (ver imagem 32, p:44) e para a criação de mais uma premissa - a de “libertar” o piso térreo o mais possível, e colocar todos os usos mais específicos e fechados no piso superior. Assim, toda a ação principal acontece ao nível da Praça e do Parque não sendo, em condições normais, necessário subir.



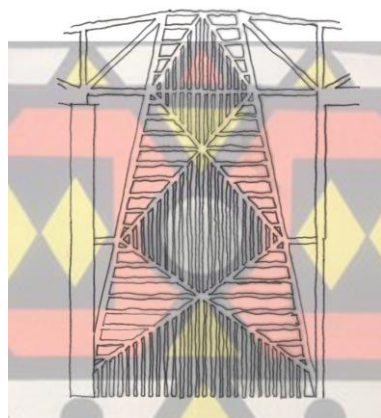
110. PARTE DO EDIFÍCIO (fonte: Esquisso da autora) | A cobertura juntamente com a sua estrutura conferem o ritmo à fachada.



111. CORTE ESQUEMÁTICO E SISTEMA DE VENTILAÇÃO NATURAL (fonte: Autora)



112. RIPADO COM PADRÃO BASEADO NA SAMAKAKA (fonte: Esquisso da autora)



113. GRELHA E MODELO DE JANELA-BETA UTILIZADO (fonte: Esquisso da autora)

Por essa razão, os acessos verticais estão posicionados de forma discreta, onde só acede quem tem à *priori* essa pretensão.

Outra importante premissa está relacionada com a cobertura – um dos elementos mais importantes da arquitetura tropical e aqui elemento de exceção. Funciona como elemento de destaque do edifício pela sua forma e materialidade. A estrutura da cobertura é composta por um sistema de asnas de madeira cuja estrutura assenta diretamente no chão, funcionando de forma independente do volume fechado (como acontecia com as antigas cubatas).

A finalidade é projetar a cobertura para além do pano da fachada favorecendo a proteção contra a chuva e incidência solar direta. Por outro lado a própria estrutura lateral serve de suporte para a instalação dos tradicionais panos (como a Samakaka), constituindo um elemento vertical de sombreamento das fachadas norte e sul.

Outras soluções bioclimáticas referidas ao longo do trabalho são utilizadas e em alguns casos reinventados aliando peças tradicionais como as esteiras e a ráfia, influências dos casos de estudo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de instrumentalização da identidade angolana onde a identidade individual do angolano se possa ancorar constituiu um “motor de arranque” para pensar todo este edifício celebrativo. O projeto formaliza uma possível resposta a um dos maiores desafios que os arquitetos se deparam nos dias que correm em Luanda, com um pressuposto que pretende começar “à escala humana” e como objetivo final abrir novos caminhos para um mundo “glabalizado”.

Esta dissertação, acima de tudo, procurou destacar aspetos da sua história, da sua cultura urbana e arquitetónica, artesanal e modos de vida intrínsecos ao clima tropical para elaborar uma base sólida para as decisões de projeto. Nesta lógica, a análise feita permitiu desvendar o propósito de muitos elementos que já são tidos como tipicamente angolanos e recuperar outros, frisando as suas potencialidades e revitalizando-os, criando um ambiente agradável e propício para a eventual criação de outros novos elementos, continuando a tal busca incessante da identidade angolana fazendo do Centro Cultural Chicala mais que um edifício - uma “fábrica e abrigo da identidade”⁵⁹ angolana, unindo pela cultura (baseado no conceito de Lina Bo Bardi) que poderá ser aplicado noutros projetos. Além das intenções já referidas, poderia representar um potencial gerador de emprego para a manufatura ou maquinofatura dos novos produtos ali criados. Essas pequenas ramificações (oficinas/fábricas) poderiam ser implementadas no interior dos musseques e constituir uma alternativa de sustento para as populações locais, reduzindo assim a discrepância social.

⁵⁹ (Bauman, 2012:43)

A intenção final do Centro Cultural Chicala foi a tentativa de elaboração de uma peça representativa de Angola que transmita todo o seu ritmo, alegria e sabor, numa experiência imersiva para o utilizador, qualquer que seja o papel que este desempenhe: funcionário, aluno/aprendiz, professor/mestre, artista ou público.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Ilídio (2005), “Importância do Sector Informal da Economia Urbana em Países da África Subsaariana, *Finisterra*, XL, 79: 53-72. (Consultado a 15-11-2015, 16:00 em revistas.rcaap.pt/finisterra/article/download/1492/1187)

AMARAL, Ilídio do (1996) *O reino do Congo, os Mbundu (ou Ambundos), o reino dos “Ngola” (ou de Angola) e a presença portuguesa, de finais do século XV a meados do século XVI*, Lisboa: IICT

BETTENCOURT, Andrea (2011) *Qualificação e reabilitação de áreas urbanas críticas. Os musseques de Luanda*. Isabel Raposo (orient.) Lisboa: FAUTL. Disponível a 15-1-2016, 15.30, em <http://hdl.handle.net/10400.5/3654>)

BONITO Jessica. 2001. *Arquitetura moderna na África Lusófona: Recepção e difusão de ideias modernas em Angola e Moçambique*. Ana Tostões (orient.) Lisboa: IST (disponível a 25-5-2015, 10:35 em <http://ewv.ist.utl.pt/PDF/BONITO,%20Jessica.pdf>)

CALDAS João Vieira. 2011. *Design with climate in Africa. The world of Galleries, Brise-soleil and Beta Windows*. Docomomo nº 44. 2011. (disponível a 25-5-2015, 16:50 em http://ewv.ist.utl.pt/PDF/JVC_Docomomo%2044.pdf)

CARMO, André (2014) *Cidade & Cidadania (através da Arte) O Teatro do Oprimido na Região Metropolitana de Lisboa*. Jorge Silva Macaísta Malheiros (orient.): Universidade de Lisboa: Instituto de Geografia e Ordenamento do Território.

(Consultado a 18-1-2016, 11:30, em <http://hdl.handle.net/10451/15797>)

FARIA, Margarida Lima de, ALMEIDA, Renata (2006) “A problemática da “identidade” e o lugar do “património” num mundo crescentemente cosmopolita”, *Comunicação & Cultura*, nº1: 117-133. (Consultado a 11-12-2015, 12:00, em comunicacaoecultura.com.pt/wp.../07/01_06_M_Lima_Faria_Renata_Almeida.pdf)

FERRAZ, Susana (2005) *Espaço Público de Luanda. Património arquitetónico colonial angolano e português*. Dissertação de Mestrado. Metodologias de intervenção no Património Arquitetónico, FAUP. (Consultado a 3-11-2015, 11:45, <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/64316?locale=pt>)

FERREIRA, Manuel (1987). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, São Paulo: Ática.

FONTE, Maria Manuela Afonso da, e Francisco da Silva Dias (2007). *Urbanismo e arquitectura em Angola - de Norton de Matos à revolução*, Lisboa: FA

GOURGEL Mário Alcino Pio (2012) *Importância da arquitetura sustentável nos países de clima tropical: Análise de casos na cidade de Luanda*. Manuel Pinheiro (orient.), Libos: IST

(Consultado a 25-5-2015, 11h15 em https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395144037351/Tese_Mario_Gourgel.pdf)

GUEDES, Pancho, Jorge Nunes, Rubem Dias, Ana Vaz Malheiro, e João Afonso (2007) *Manifestos, ensaios, falas, publicações*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.

JORGE, Manuel (2006) “*Nação, Identidade e Unidade Nacional em Angola. Conceitos, Preceitos e Preconceitos do Nacionalismo Angolano*”, *Latitudes* nº28 – dezembro. (Consultado a 26-11-2015, 14:45 em http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17/28/17_28_02.pdf)

LAMAS, José M. Ressano Garcia (2000) *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Lisboa: 535-536

LOUREIRO, João M. (2002) *Memóriad de Luanda* – Memória Portuguesa de África e do Oriente, S.I, Maisonagem – Comunicação Global.

MAGALHÃES, Ana, e Inês Gonçalves (fotogr.) (2009), *Moderno tropical: arquitetura em Angola e Moçambique, 1948-1975*, Lisboa: Tinta-da-China.

PINTO, João (2013) *Nascimento, Vida e Morte de Um Homem Novo: cominhos para a construção da identidade nacional angolana (1962 a 1992)*. Marcelo Bittencourt (orient.), Niterói: Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. (Consultado a 25-11-2015, 10:00, em http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/PINTO_Joao._Nascimento_vida_e_morte_de_um_Homem_Novo.pdf.)

QUINTÃ, Margarida (2009), *Arquitetura e clima, geografia de um lugar: Luanda e a obra de Vasco Vieira da Costa*. Iperforma; Sociedade Angolana de Projetos, Lda.

REDINHA, José, e Cristina Montalvão Sarmiento (2009), *Etnias e culturas de Angola*, Lisboa: AULP.

ROSA, Guilherme Carvalho da (2008) *Identidade cultural em comunidade de usuários e desenvolvedores de software livre: o caso Debian-RS*. Ana Carolina (orient.) Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Comunicação Social. 29-44. (Consultado a 25-2-2016, 11:30, em http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1138)

SANTOS, Martins dos (1998) *Cultura, Educação e Ensino em Angola*, Braga: (edição eletrónica) Martins dos Santos.

(Consultado a 29-11-2015, 14:00, em [http://www.info-angola.ao/attachments/article/4211/Historia%20desconhecida%20do%20Ensino%20em%20Angola%20\(%20Per%C3%ADodo%20Colonial\).pdf](http://www.info-angola.ao/attachments/article/4211/Historia%20desconhecida%20do%20Ensino%20em%20Angola%20(%20Per%C3%ADodo%20Colonial).pdf))

SOUZA, Pedro Bastos de (2014) *A Identidade Cultural como Direito Fundamental no Contexto da Globalização e seu Papel Afirmativo na Construção de Políticas Públicas no Mundo Lusófono*. Álvaro Reinaldo de Souza (orient.), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de pós graduação em Direito.

(Consultado a 27-11-2015, 15:00, em

www2.unirio.br/unirio/ccjp/ppgdpp/defesas-de-dissertacao/defesas-
2014/a-identidade-cultural-como-direito-fundamental-no-contexto-da-
globalizacao-e-seu-papel-afirmativo-na-construcao-de-politicas-
publicas-no-mundo-lusofono/view+&cd=1&hl=pt-
PT&ct=clnk&gl=pt)

SOUSA, Florival Raimundo de (2014) *Entre a Vulnerabilidade e o Enfrentamento: jovens actores na economia informal da cidade de Luanda*, Pedro Hespanha (orient.), Coimbra: Faculdade de Economia. Universidade de Coimbra. (Consultado a 29-11-2015, 16:00, em <http://hdl.handle.net/10316/27318>)

WITTGENSTEIN, Ludwig (2000), *Cultura e Valor*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Lisboa, Edições 70.

BONIFÁCIO, Luca (2012) “Luanda não precisa de apresentação”, in Paulo Moreira *A Chicala não é um bairro pequeno*, Porto: Paulo Moreira, 19-21. (Consultado a 22-12-2015, 19:00, em http://www.chicala.org/ficheiros/galeria/files_5293701a1fa65_1_1.pdf)

MINGAS, Ângela (2012) “A Tríade “Chicala””, in Paulo Moreira *A Chicala não é um bairro pequeno*, Porto: Paulo Moreira, 23-29. (Consultado a 22-12-2015, 18h00, em http://www.chicala.org/ficheiros/galeria/files_5293701a1fa65_1_1.pdf consultado a 22-12-2015)

ALISCH, Stefanie (2012) “Pelas vielas de Luanda com o Kota Cinquenta”, in Paulo Moreira *A Chicala não é um bairro pequeno*, Porto: Paulo Moreira, 39-45. (Consultado a 22-12-2015, 18:30, em http://www.chicala.org/ficheiros/galeria/files_5293701a1fa65_1_1.pdf)

VILELA, Vânia, MOREIRA, Paulo (entrev.) (2012) “O papel social do arquiteto”, in Paulo Moreira *A Chicala não é um bairro pequeno*, Porto: Paulo Moreira, 56-63. (Consultado a 22-12-2015, 20:00, em http://www.chicala.org/ficheiros/galeria/files_5293701a1fa65_1_1.pdf)

GRILO, Maria João Teles (2011) “Vasco Vieira da Costa – Os Caminhos Sombreados do Sol”, in Roberto Goycoolea Prado (dir.) e Paz Núñez Martí (dir.) *La modernidade ignorada, arquitetura moderna de luanda*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 195-207.

RAPOSO, Isabel (2011) “Sinais de Modernidade na Arquitetura Popular em Luanda”, in Roberto Goycoolea Prado (dir.) e Paz Núñez Martí (dir.) *La modernidade ignorada, arquitetura moderna de luanda*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 175-191.

TOSTÕES, Ana, MAGALHÃES, Ana (2011) “A Boa Vida Moderna: Lazer, Comunidade e Cidade”, in Roberto Goycoolea Prado (dir.) e Paz Núñez Martí (dir.) *La modernidade ignorada, arquitetura moderna de luanda*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 163-173.

MOREIRA, Paulo, MARTINS, Isabel (2014), *Xikala – Urbanidade de um bairro de Luanda*, Paulo Moreira.

(S.A.). 2001. *A Green Vitruvius: Princípios e Práticas de Projeto para uma Arquitetura Sustentável*. Ordem dos Arquitetos. 2001.

(S.A.). 2008. *Declaração de Libreville sobre a saúde e o Ambiente em África*. Organização Mundial de Saúde – Escritório Regional Africano. Libreville. 2008. (Disponível a 25-5-2015, 14:10 em

[http://www.afro.who.int/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=2225\)](http://www.afro.who.int/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=2225)

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti (2003), “Tensão Moderno/Popular em Lina Bo Bardi: Nexos de Arquitetura”, in *5º Seminário Docomomo Brasil* (27 a 30 Outubro), São Carlos: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP (Consultado a 20-12-2015, 13:00, em <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/045R.pdf>)

CASCAIS, António (2011) “Semba, Kizomba, Kuduro - Ritmos e danças de Angola cada vez mais “em voga””, in *Deutsche Welle* (www.dw.com), 8 de Dezembro. (Consultado a 28-1-2016, 10:45, em <http://www.dw.com/pt/semba-kizomba-kuduro-ritmos-e-dan%C3%A7as-de-angola-cada-vezmais-em-voga/a-6654416>)

FAUSTINO Gaspar (2012) “Restaurantes de Luxo de Luanda. Pratos típicos angolanos? Não, obrigado” in *Portal do Uíge e da Cultura Kongo* (Fonte: Novo Jornal). (Consultado a 15-2-2016, 16:40, em <http://www.muanadamba.net/article-restaurantes-de-luxo-de-luanda-pratos-tipicos-angolanos-n-o-obrigado-113033691.html>)

GRILL, Bartholomäus (2012) “Luanda Brilha. Melodiosa e estridente, vibrante e otimista a vida cultural em Angola prospera”, in Reportagens Imagens Conversas a revista do Goethe-Institut *Luanda Brilha! Angola em Movimento*, Munique: Goethe-Institut. (Consultado a 30-11-2015, 17:00, em www.goethe.de/uun/pro/gim/gi_01-12_web_pt.pdf)

HENRIQUES, Joana Gorjão (2015) “Houve Independência Mas Não Descolonização das Mentes”, *Público*, 1 de Novembro.

(Consultado a 11-12-2015, 13:00, em <https://www.publico.pt/mundo/noticia/houve-independencia-mas-nao-descolonizacao-das-mentes-1712736>)

HENRIQUES, Joana Gorjão, REZENDE, Ricardo, LIND, Sibila, BATISTA, Frederico (2015) “Como é ser negro em Angola?” in *Público* 1 de Novembro. (Consultado a 22-12-2015, 11:00, em <http://www.publico.pt/multimedia/video/como-e-que-e-ser-negro-em-angola-20151030-210732>)

MILHEIRO, Ana Vaz (2015), “Pancho Guedes, um arquitecto heterodoxo e desconcertante” in *Público* 7 de Novembro. (Consultado a 20-10-2016, 11:30, em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/pancho-1713710?page=-1>)

QUELHAS Anabela. 2006. *Musseques de Luanda* (Consultado a 25-5-2015, 16:20, em <http://arkivao.blogspot.pt/2006/07/musseques-de-luanda.html>)

“A identidade cultural das cidades angolanas” por Agência Lusa, in *Rede Angola - Notícias independentes sobre Angola*, 11 de Março de 2014 (Consultado a 28-11-2015, 15:00, em <http://www.redeangola.info/a-identidade-cultural-das-futuras-cidades-angolanas/>)

The World Fact Book: Africa Angola <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ao.html> (Consultado a 26-2-2016)

Info-Angola - A biblioteca virtual de Angola: Música - http://info-angola.ao/index.php?option=com_content&view=article&id=3978:musica&catid=363:cultura&Itemid=1477 Fonte: Luanda – Cidade Viva, Governo provincial de Luanda. (Consultado a 22-10-2015)

“Semba, o senhor de Angola”, UPF Comunicação e RP In *Banco de Desenvolvimento de Angola: Testemunhas YETU – A nossa música*: <http://bda.ao/yetu/testemunhas/semba-o-senhor-de-angola> (Consultado a 28-1-2016)

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval, MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: Memória Coletiva e Experiência, Instituto de Psicologia – USP, S. Paulo, 4 (1/2), p.285-298, 1993. (Consultado a 19-10-2016, 13:30, em www.revistas.usp.br/psicousp/article/download/34481/37219)

OLIVER, Paul. “Problems of definition and praxis”. In: OLIVER, P. Built to meet needs: cultural issues in vernacular architecture. Oxford: Architectural Press, 2006, pp 27-43.

Biblioteca do Gando

<http://www.worldtravelguide.net/burkina-faso/weather-climate-geography> (Consultado a 5-10-2015, 10:19)

<http://www.kere-architecture.com/projects/school-library-gando/>
(Consultado a 5-10-2015, 10:17)

Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou

BUCHANAN Peter, (1995) *Renzo Piano Building Workshop, Complete Works* volume two, London: Phaidon.

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.063/431>
arquitextos, Setembro 2005 (Consultado a 24-09-2015, 15:22)

http://www.pt.wikiarquitectura.com/index.php/Centro_Cultural_Jean_Marie_Tjibaou (Consultado a 23-09-2015, 10:37)

<http://www.revista.brasil-europa.eu/136/Tjibaou-Vegetais-e-Cultura.html> (Consultado a 23-09-2015, 11:00)

<http://www.cabostral.com/clima-nova-caledonia.php> (Consultado a 5-10-2015, 19:17)

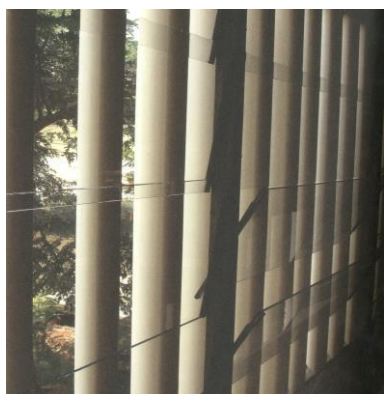
ANEXO I - Os Brise-Soleil e as Grelhas

“O Brise-Soleil não é aqui apenas um gesto de estilo nem apenas um gosto de linguagem moderna, mas é decorrente da urgência real de sombrear os espaços”. (Quintã, 2009: 138)

Na época das migrações para as colónias, os arquitetos trouxeram consigo a aprendizagem adquirida com a arquitetura brasileira. Esta teve uma forte influência na arquitetura colonial portuguesa. Os portugueses nesta altura já conheciam há dez anos o clima tropical do Brasil bem como particularidades da adaptação da arquitetura, por essa razão serviu como uma importante referência (Caldas, 2011). O sistema Brise-soleils foi uma criação dos jovens arquitetos brasileiros que, ao difundir-se por outros países tropicais, como é o caso de Luanda, fez dela parte integrante da linguagem tropical. Pode ser aplicado como parede interior, fachada exterior ou sobre ela, funcionando como uma segunda pele. A sua finalidade é, enquanto protege dos raios solares, deixar a fachada completamente permeável ao vento, ideal para aplicar nos países com clima tropical quente e húmido como é o do Brasil e de Angola.

O Brise-soleil pode ser predominantemente vertical, horizontal ou ambos, móvel (com eixo de rotação) ou fixo, pré-fabricado ou grelha cerâmica, (Caldas, 2011) ou em outros materiais. Há que referir, porém, que se se optar por um dispositivo móvel, este poderá resolver mais facilmente situações de sombreamento, mas requer sempre mais manutenção e mão-de-obra que um dispositivo fixo. Esta situação pode tornar-se dispendiosa e complicada de resolver em caso de avaria se tal acontecer numa fachada exterior. Pode ser um sistema associado a outros que foram amplamente adotados como solução às exigências de um clima





116. JANELAS BETA DO INSTITUTO PIO XII
(fonte: Quintã, 2009)

tropical de que as galerias e as varandas largas são exemplo, e ser complementado com as já referidas janelas Beta. Estas janelas, ainda em circulação no mercado português, consistem num conjunto de lâminas de vidro colocadas lado a lado que contêm um elemento metálico que as permite girar e assim controlar a quantidade e velocidade do ar para o interior dos espaços. (Caldas, 2011)

As grelhas também têm a função de proporcionar fachadas permeáveis aos ventos, e regular a incidência solar direta. Em betão, tijoleira cerâmica ou metálicas, as grelhas podem ter diversas formas, provocando efeitos de luz e jogos de sombras no interior dos espaços (Bonito, 2001)

A adoção de sistemas passivos como os anteriormente enunciados na projeção de novos edifícios, aliada a um desenho e pensamento “verdes” poderá trazer inúmeras vantagens a médio/longo prazo, tais como: a redução da dependência do petróleo, das despesas do edifício e uma significativa melhoria na qualidade ambiental no edifício. A indissociável problemática ambiental também ganhará com a adoção de soluções que irão abrandar o aquecimento global, a destruição da camada do ozono, extinção de espécies e habitats, desflorestação, os níveis de dióxido de carbono no ar (causados em parte pelos sistemas de aquecimento ativos dos edifícios), etc (in *A Green Vitruvius*, 2001). Esta questão ambiental é de extrema importância não só a nível mundial mas mais especificamente nas zonas de clima tropical. Trata-se de uma questão de saúde pública e uma agravante das alterações climáticas que se têm verificado em território africano e que representam uma ameaça aos esforços de redução da pobreza, pondo em risco décadas de desenvolvimento (in *Declaração de Libreville*, 2008).

ANEXO II – O Contexto Português

O século XX foi uma época em que a difusão do espírito moderno se fez sentir um pouco por todo o mundo. A arquitetura moderna europeia inspirou arquitetos portugueses como Cristino da Silva e Cassiano Branco, entre muitos outros, a darem expressão moderna ao território português enquanto o regime ditatorial o permitiu. (Bonito, 2001)

A arquitetura, que inicialmente era tida com alguma indiferença, passou então a ser encarada como inadequada ao clima e aos interesses do povo português, e viu-se, tal como todos os meios de expressão, sujeita a regras e à censura. Todos os projetos eram sujeitos a uma aprovação por parte do Ministério das Obras Públicas e uma das principais premissas de Duarte Pacheco (ministro da época) era certificar-se de que o edifício demonstrava a autoridade e a ordem de Salazar, funcionando como propaganda ao próprio regime. (Bonito, 2001)

Na Europa, com a notícia da derrota de Hitler, Salazar, a fim de preservar o seu poder, decidiu adotar uma postura aparentemente mais democrata e liberal, promovendo aquele que será para sempre encarado como um dos mais importantes pontos de viragem na história da arquitetura portuguesa e das colónias – I Congresso Nacional de Arquitetura. Este ocorreu no ano de 1948 e foi onde importantes grupos portugueses de difusão dos ideais modernos como a ICAT⁶⁰, de Lisboa, e a ODAM⁶¹, do Porto, se reuniram para discutir abertamente sobre os temas: “A arquitetura no plano nacional” e “o problema português da habitação”. (Bonito, 2001)

⁶⁰ ICAT – Iniciativas Culturais de Arte e Técnica

⁶¹ ODAM – Organização Dos Arquitetos Modernos

O Congresso foi um sucesso e, a partir desta data, novos debates foram promovidos pelos Sindicatos, novas ideias foram divulgadas nos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) e uma geração de novos arquitetos, repletos de coragem e convicção nos ideais modernos, rumaram contra os ideais Salazaristas com a finalidade de conseguir por livremente em prática a sua arquitetura (Bonito, 2001), mesmo que fora do seu país. E foi assim que começou um intenso e importante período arquitetónico de origem portuguesa em terras africanas, que ficará marcado por edifícios emblemáticos como o mercado de Kinaxixe (de Vasco Vieira da Costa) foi exemplo. Para além deste, muitos outros vão erguer-se ao longo de 22 anos, vendo o seu término no ano de 1975, aquando da Independência de Angola e Moçambique.

Angola era uma realidade completamente diferente do que os portugueses estavam habituados. O clima era a principal condicionante que requeria adaptações a todos os níveis, incluindo ao de pensar a arquitetura. O Gabinete de Urbanização Colonial⁶² nem sempre teve a questão do clima em consideração, tendo mesmo tomado decisões de projeto inapropriadas. A certa altura, reconheceu a importância de estudar as particularidades de uma intervenção num clima tropical, proporcionando, em 1954, cursos de arquitetura tropical, lecionados pela Architectural Association (AA). (Bonito, 2001)

⁶² O GUC também era uma entidade regida pelo estado e que acabou por ser extinto em 57 com a chegada dos arquitetos portugueses modernos.

ANEXO III (in Redinha, 2009)

A N G O L A
DISTRIBUIÇÃO CULTURAL

ELEMENTOS COMPLEMENTARES À CARTA
DE DISTRIBUIÇÃO CULTURAL

Diga-se, a título de simples indicação, que se encontram por todo o território elementos de culturas proto-históricas e pré-históricas.
Nas culturas vivas, o povo, num regime naturalmente dinâmico e misturado,

Nas culturas vivas, e num regime naturalmente disperso e misturado que não tornava prática a sua inclusão no conjunto de registos da carta de distribuição cultural, encontram-se por toda a parte peças e elementos do património material criado por artesãos comitantes e esteirais utilitários, olarias, pedreiros, enxadas de cabo curto, machadinhos de madeira, facas, machados, utensilagens de madeira, cordoários, arcos de flechas, machados, lanças, armas de gala, facas e outros instrumentos de ferro, canoas, tambores de diversos tipos, cachimbos, caixas de rapé; monocórdios, instrumentos de corda, flautas, tambores de madeira, tambores de couro, tambores de metal, tambores falantes ou de mensagens acústicas, quasas, campas de varado modelo, tambores de madeira, tambores de couro, tambores de metal, tambores de ferro; mitos, contos, lendas, provérbios, música vocal e instrumental, imaginárias e outros elementos de culto, a par de muitas outras produções.

Ao mesmo tempo e associadamente, encontram-se construções, mobiliários, utensílios, instrumentos, equipamentos mecânicos e os mais variados artefactos da cultura ocidental ou do seu tipo.

Influências culturais mais predominantes:

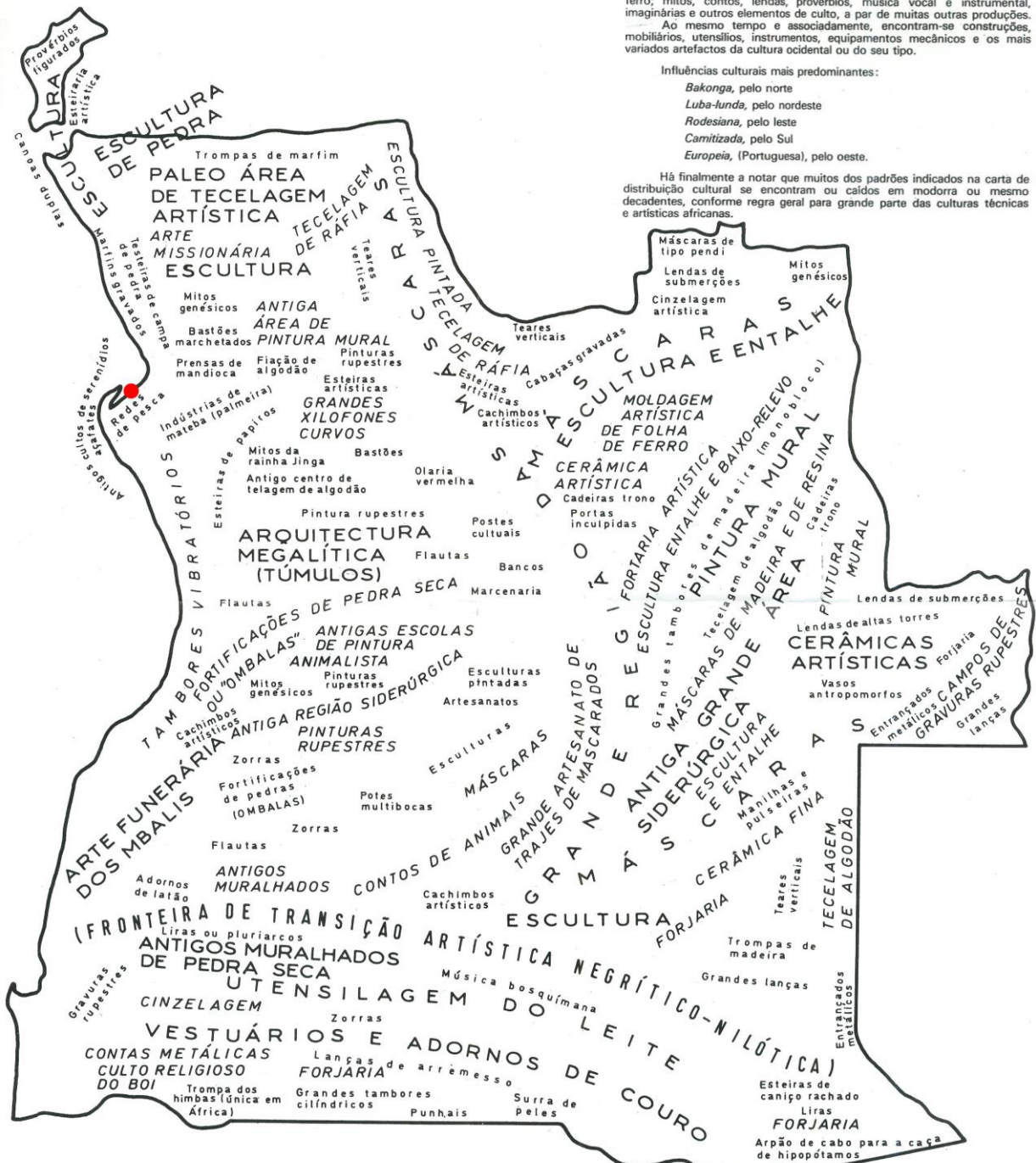
Bakonga, pelo norte

Luba-lunda, pelo nordeste

Rodesiana, pelo leste

Camitizada, pelo Sul
Europeia, (Portuguesa), pelo oeste.

Há finalmente a notar que muitos dos padrões indicados na carta de distribuição cultural se encontram ou caldos em modorra ou mesmo decadentes, conforme regra geral para grande parte das culturas técnicas e artísticas africanas.



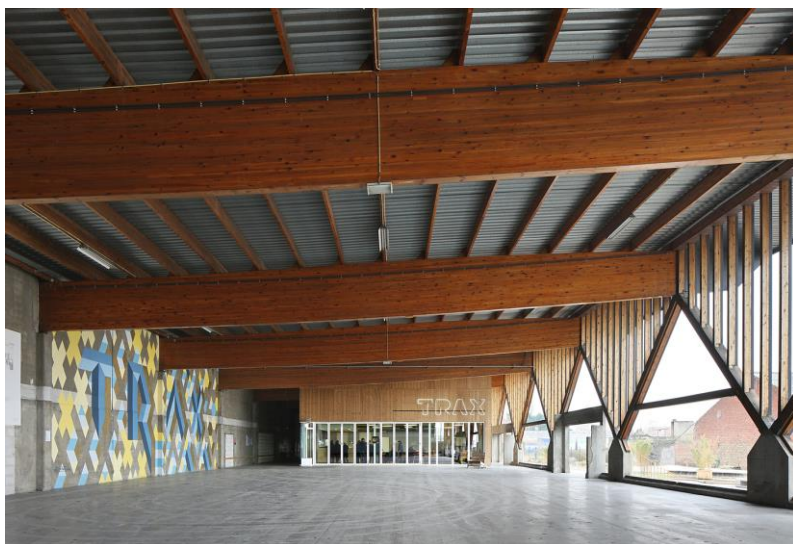
ANEXO IV – Referências Adicionais



117. REFERÊNCIA DE ACESSO EM GALERIA PARA O PEQUENO AUDITÓRIO (fonte: Proks Prikryl Architects in archdaily.com) | Biótopo em Honetice, Proks Prikryl Architects



118. REFERÊNCIA PARA A GALERIA E ESTRUTURA À VISTA (fonte: Julia Raff in archdaily.com) Escola Secundária de Thazin, Ackermann+Raff



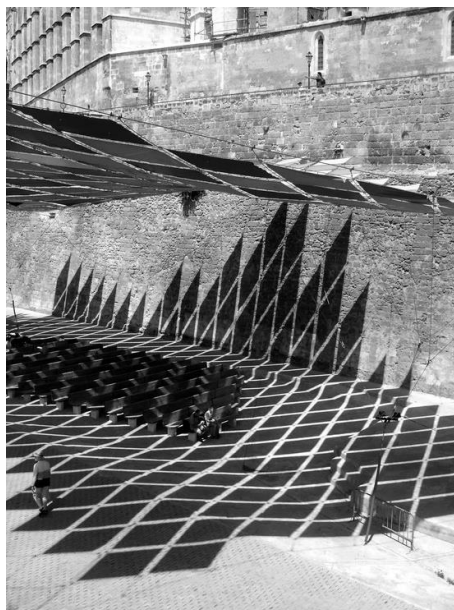
119. REFERÊNCIA DE MATERIALIDADE DA COBERTURA (fonte: Filip Dujardin in archdaily.com) | TRAX Roeselare, Nero Architecten



120. REFERÊNCIA PARA A COBERTURA (fonte: Patkau Architects in architecturenewsplus.com) maquete da escola de Seabird Island, Patkau Architects



121. REFERÊNCIA DE APLICAÇÃO DE TÊXTEIS (fonte: OrkiStudio in archdaily.com) | The Mutende Project II, OrkiStudio



122. REFERÊNCIA DE SOMBREAMENTO DE UM ESPAÇO PÚBLICO (fonte: Jacob Gines in agpopovska.tumblr.com) | Praça de Palma de Maiorca, Espanha



123. REFERÊNCIA DE COBERTURA PARA O MERCADO (fonte: tectoniques.com) | Mercado de Tarare, Rhône, França



124. REFERÊNCIA DE MERCADO E MATERIALIDADES
(fonte: justthedesign.com) | Mercado da Fruta, Kengo Kuma

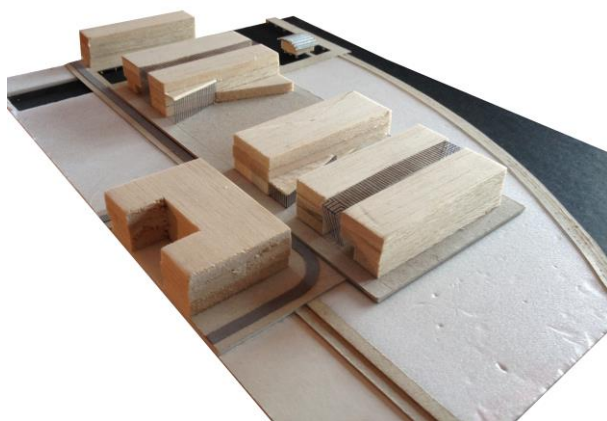
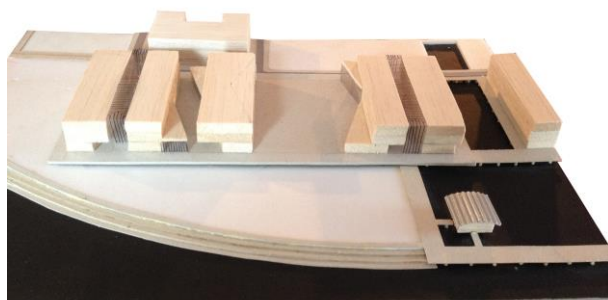
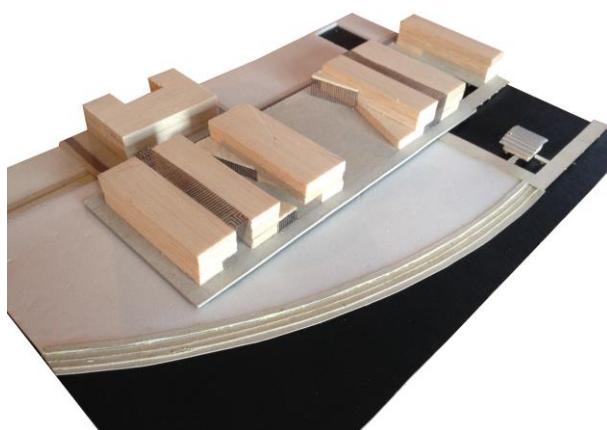
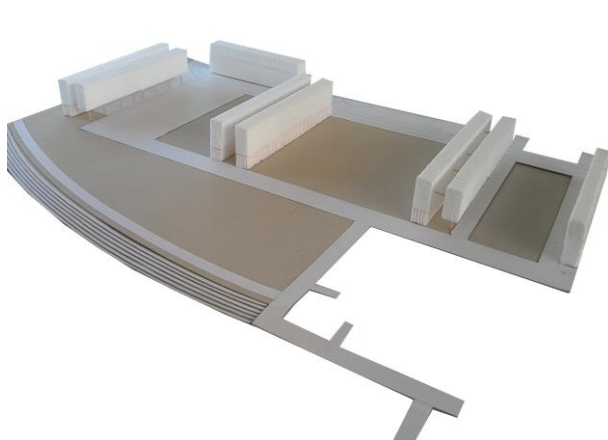


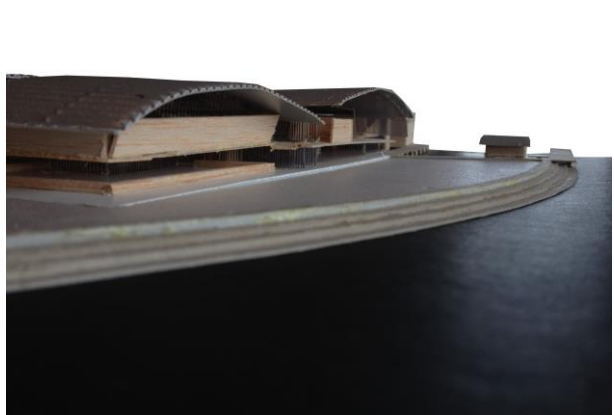
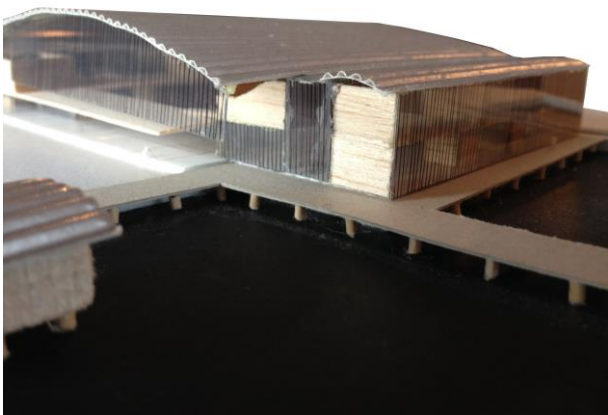
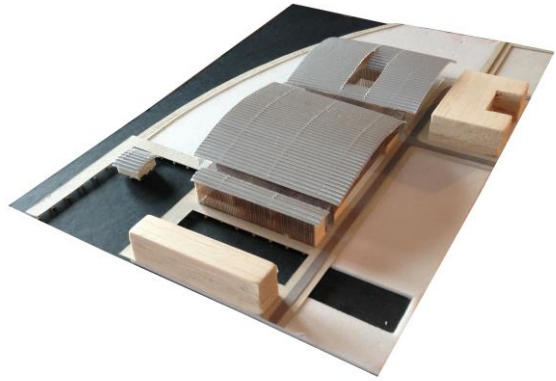
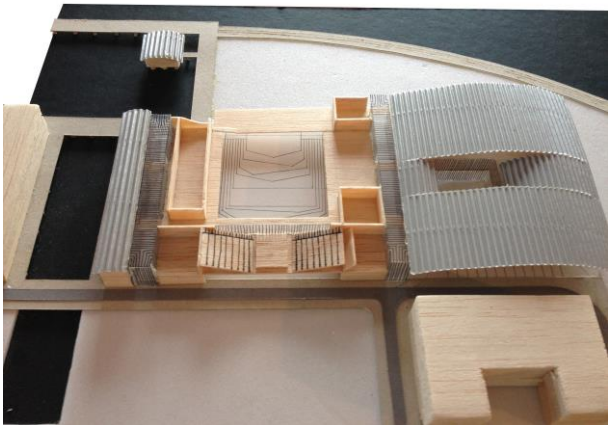
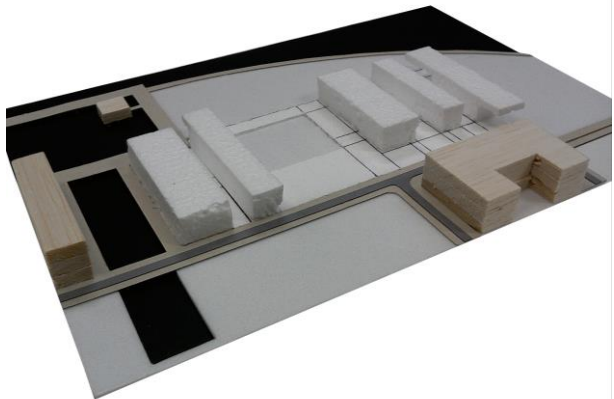
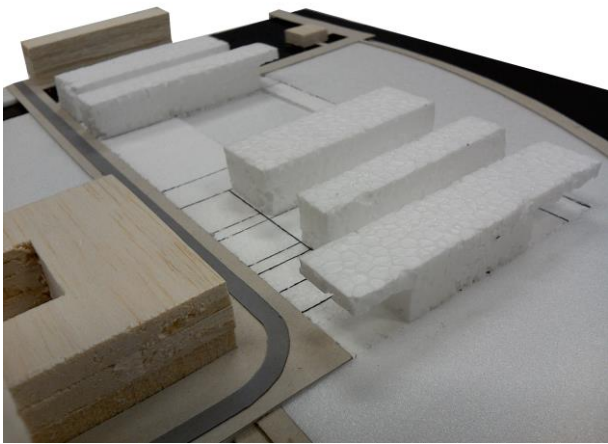
125. REFERÊNCIA DE RELAÇÃO PRESSÃO-DESCOMPRESSÃO NOS ESPAÇOS
(fonte: Dennis Jarvis Photography in budapestmarkethall.com) | Mercado Central de Budapeste



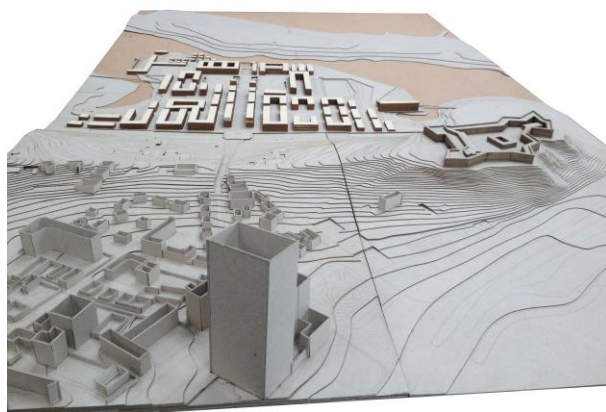
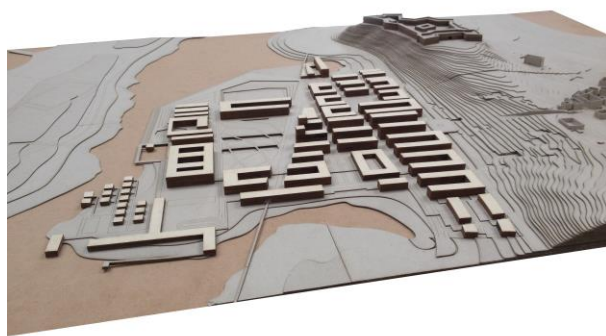
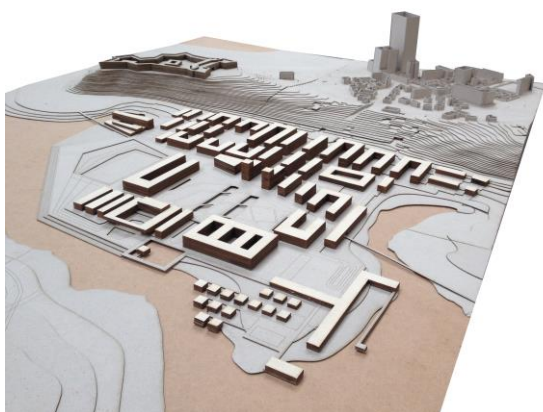
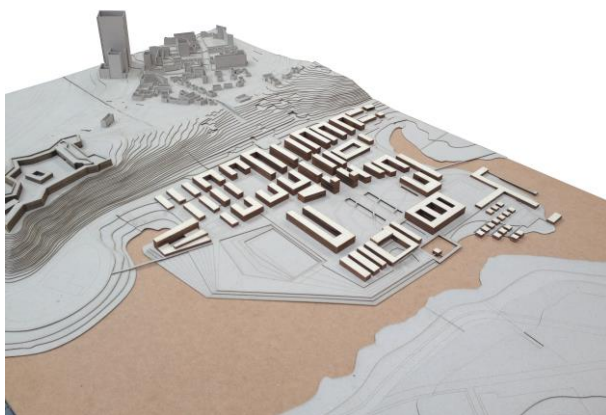
126. REFERÊNCIA DE RELAÇÃO PRESSÃO-DESCOMPRESSÃO EM ESPAÇOS DE VENDA AO PÚBLICO
(fonte: spaillum.com) | Mercado de São miguel em Espanha, Victor Alarcón

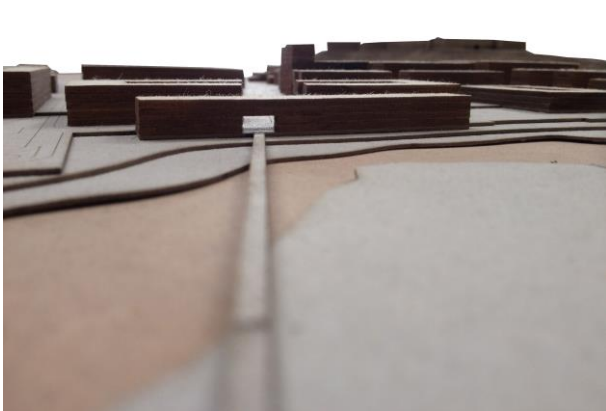
ANEXO V – Maquetes de Estudo

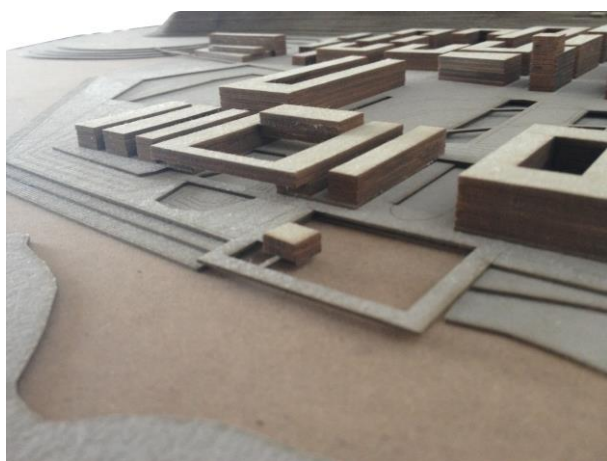
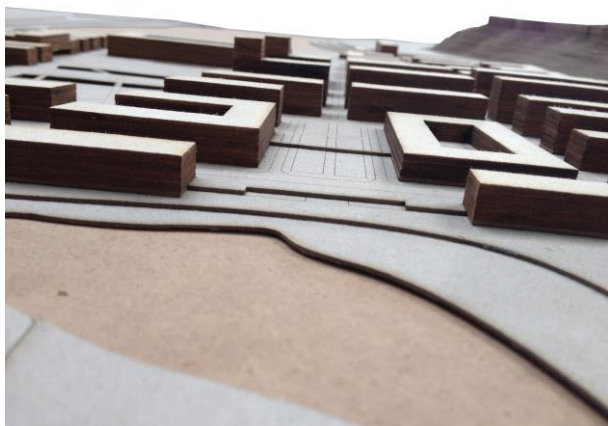




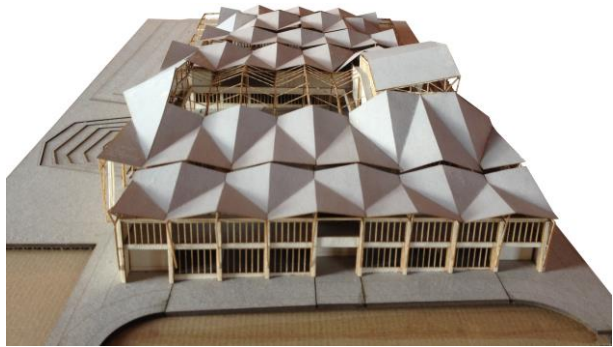
ANEXO VI – Maquetes Finais (Plano Urbano)

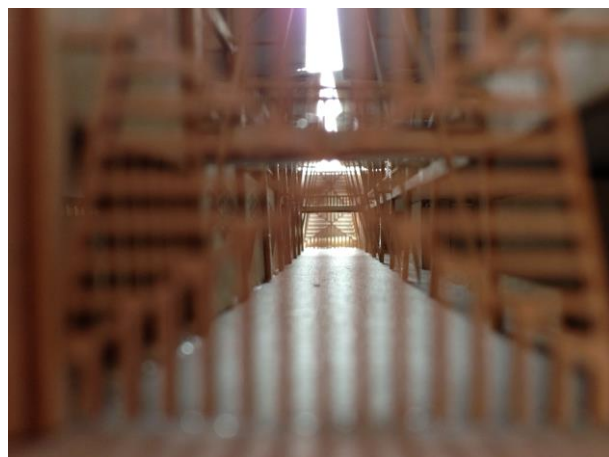


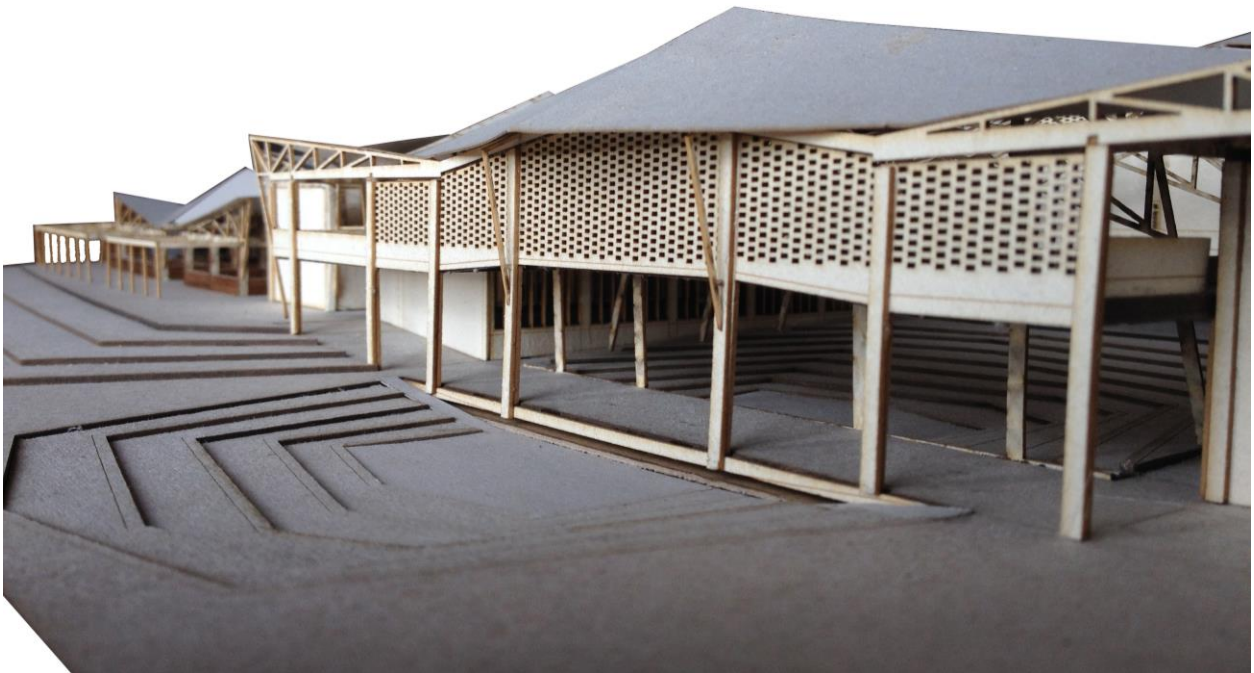


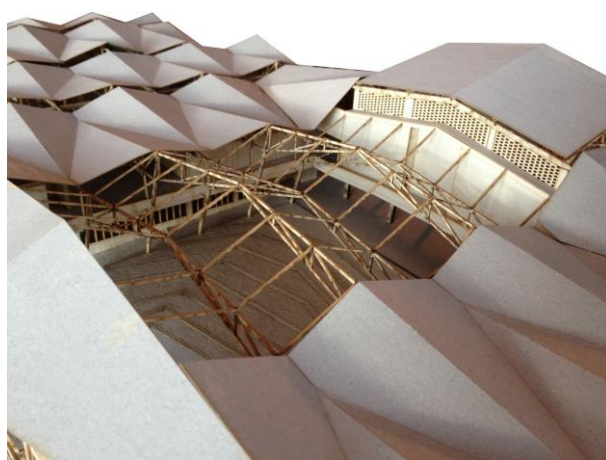
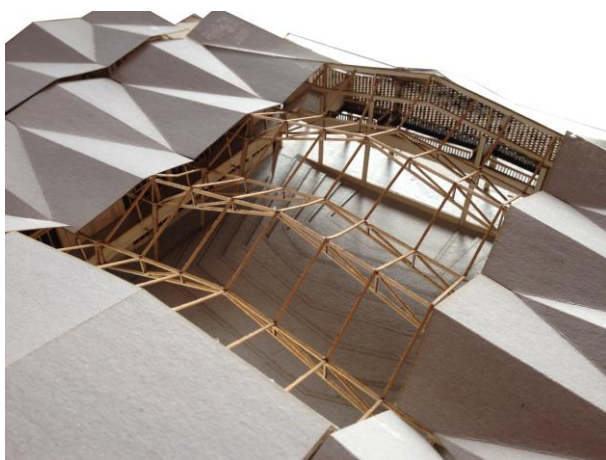


(Maquete Final do Edifício)

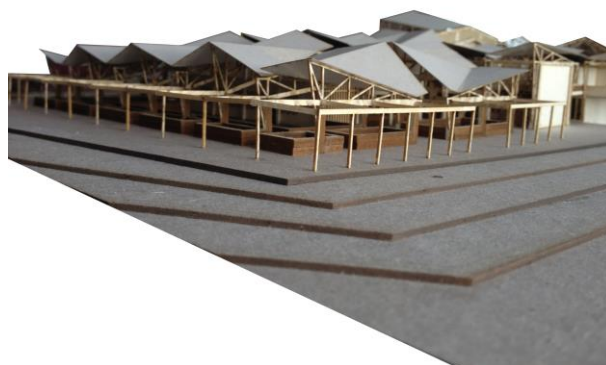
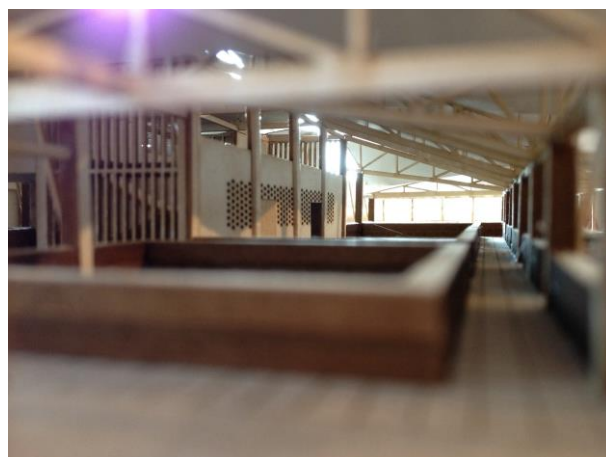








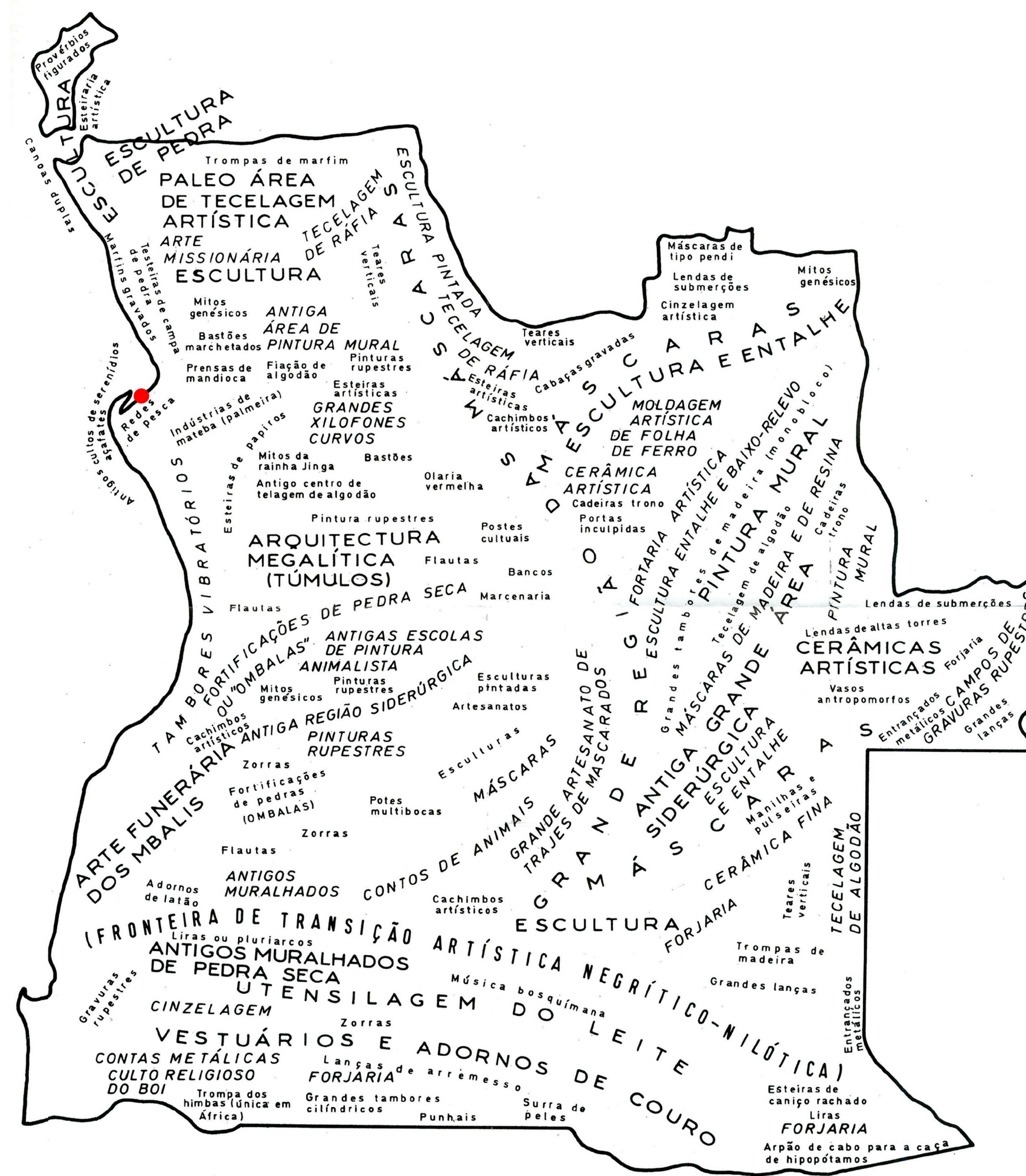




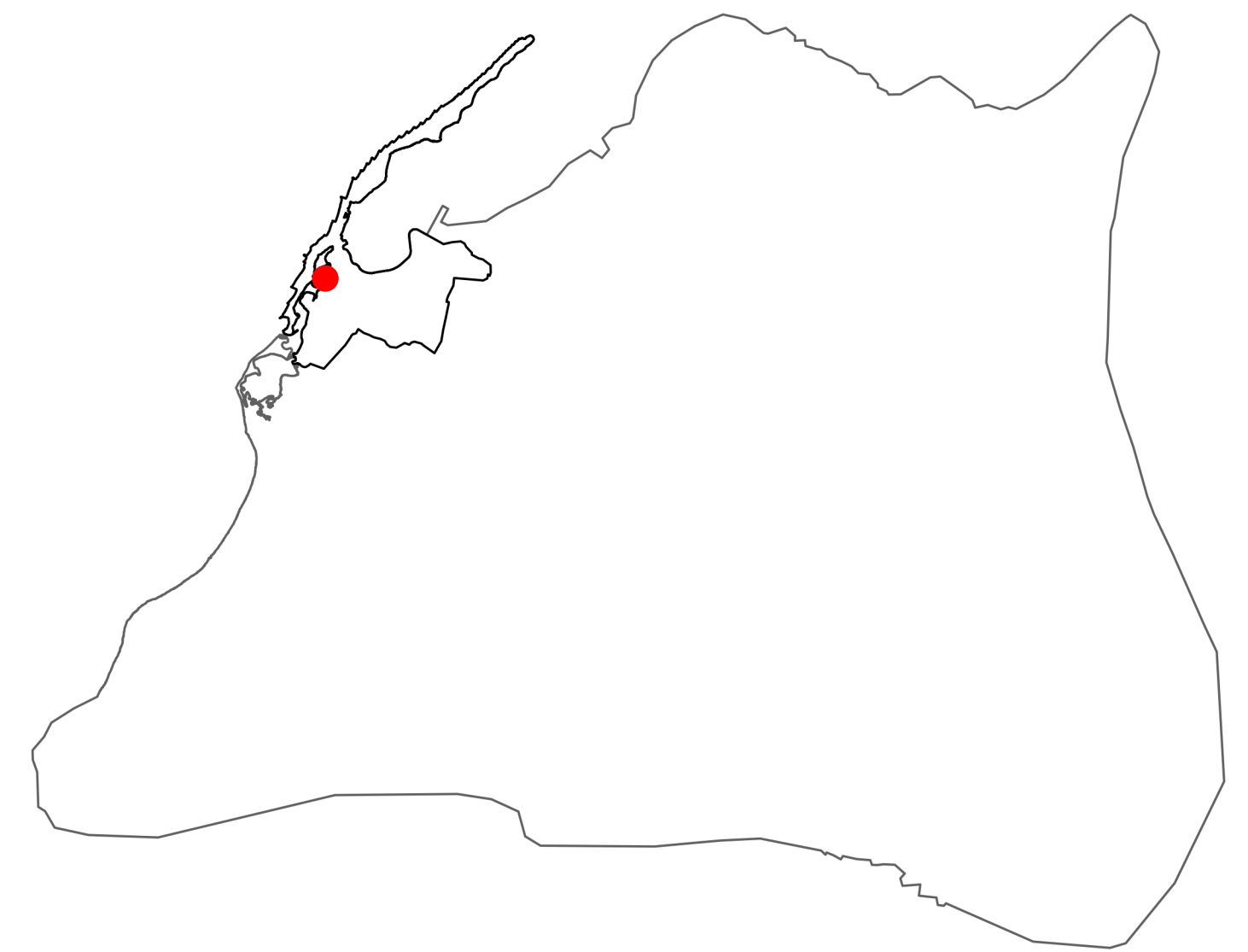
ANEXO VII – Painéis Síntese / Desenhos Técnicos



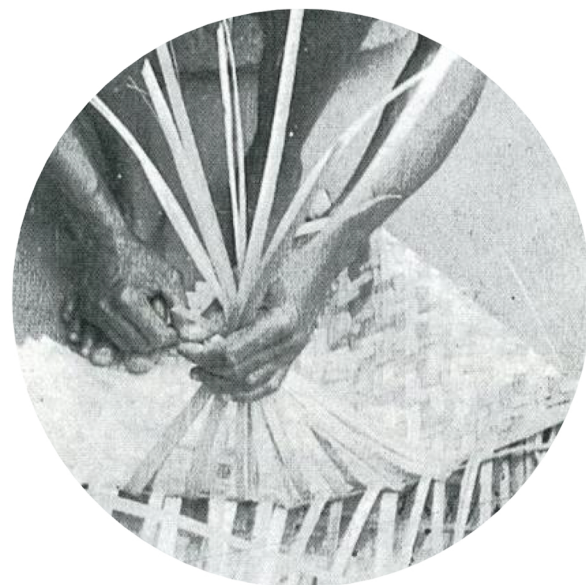
AFRICA

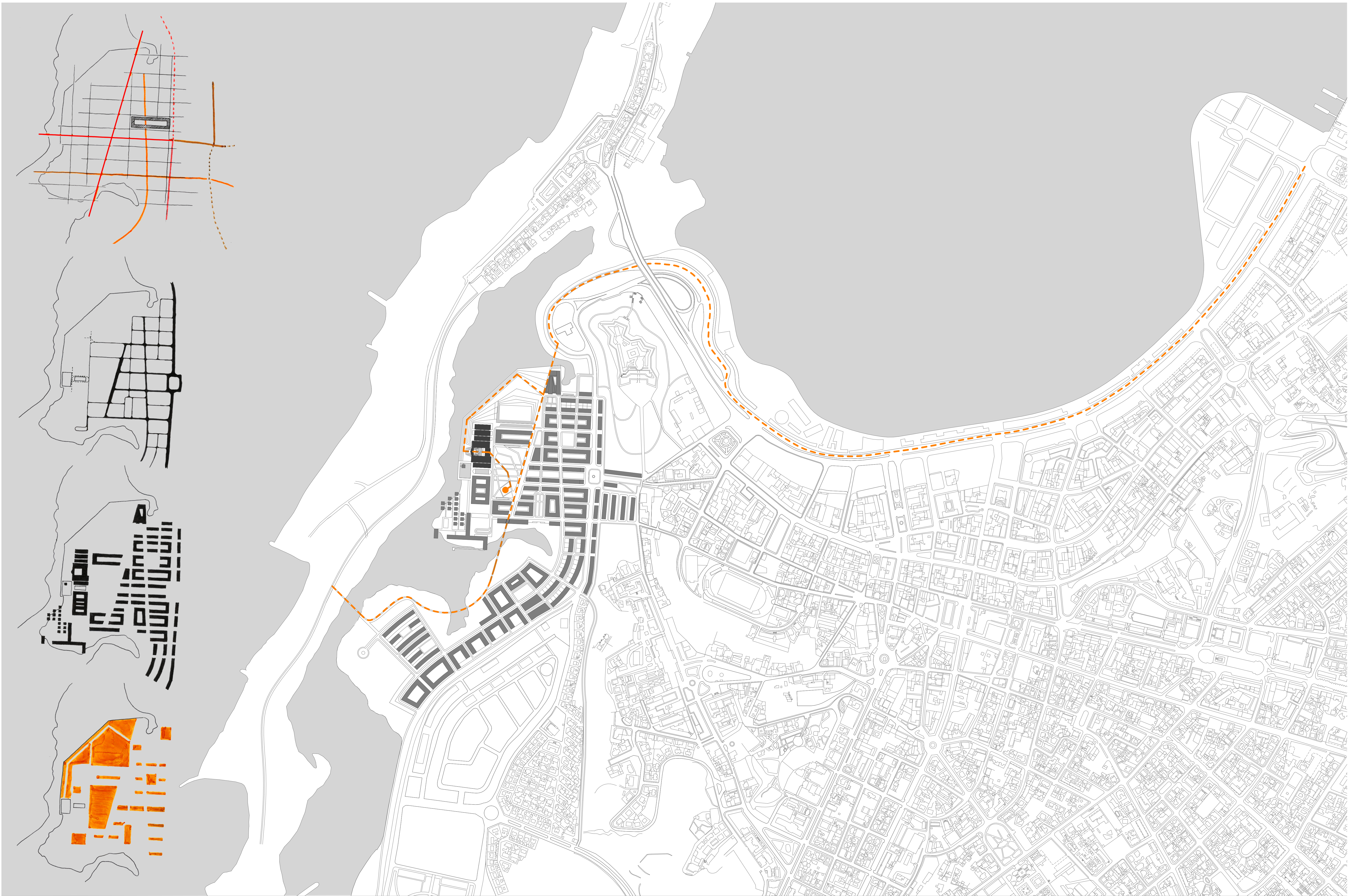


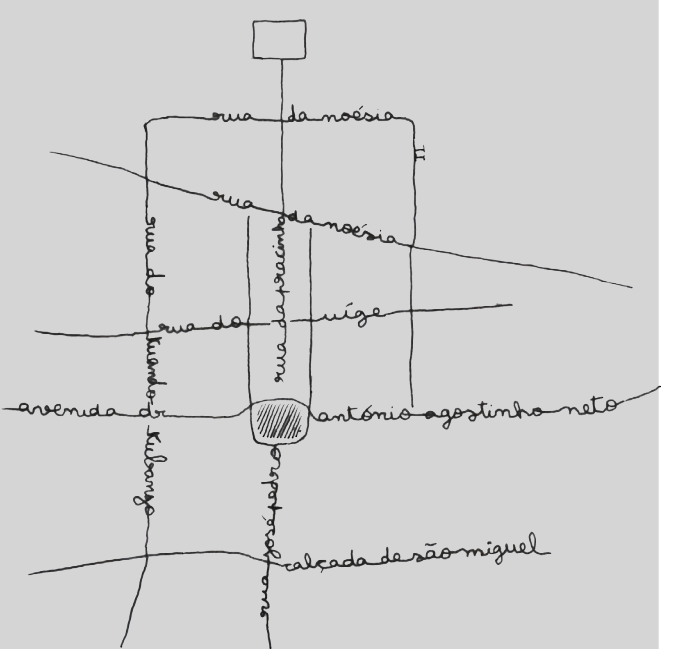
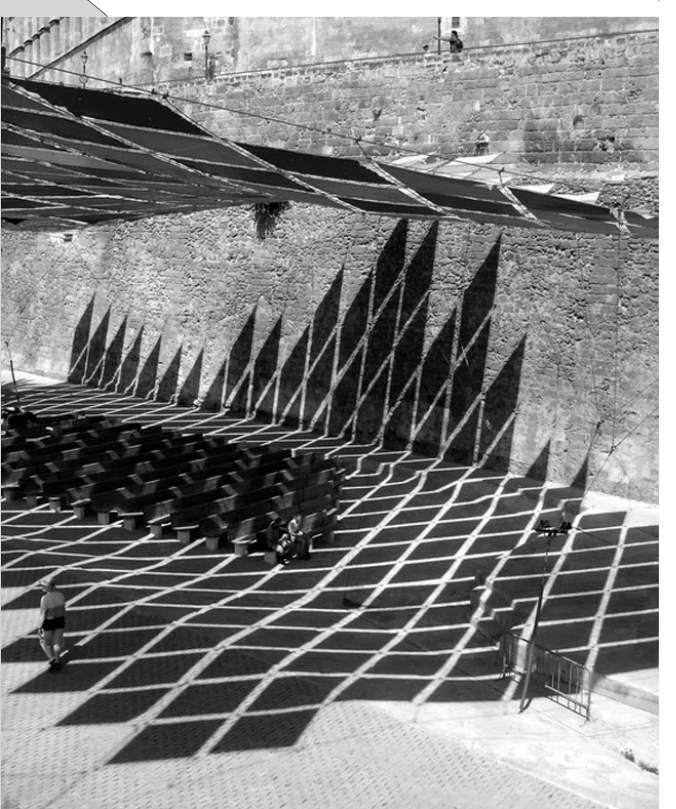
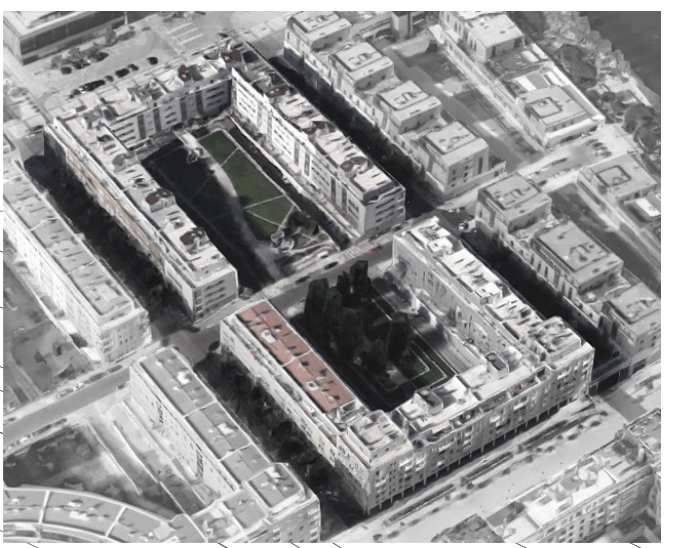
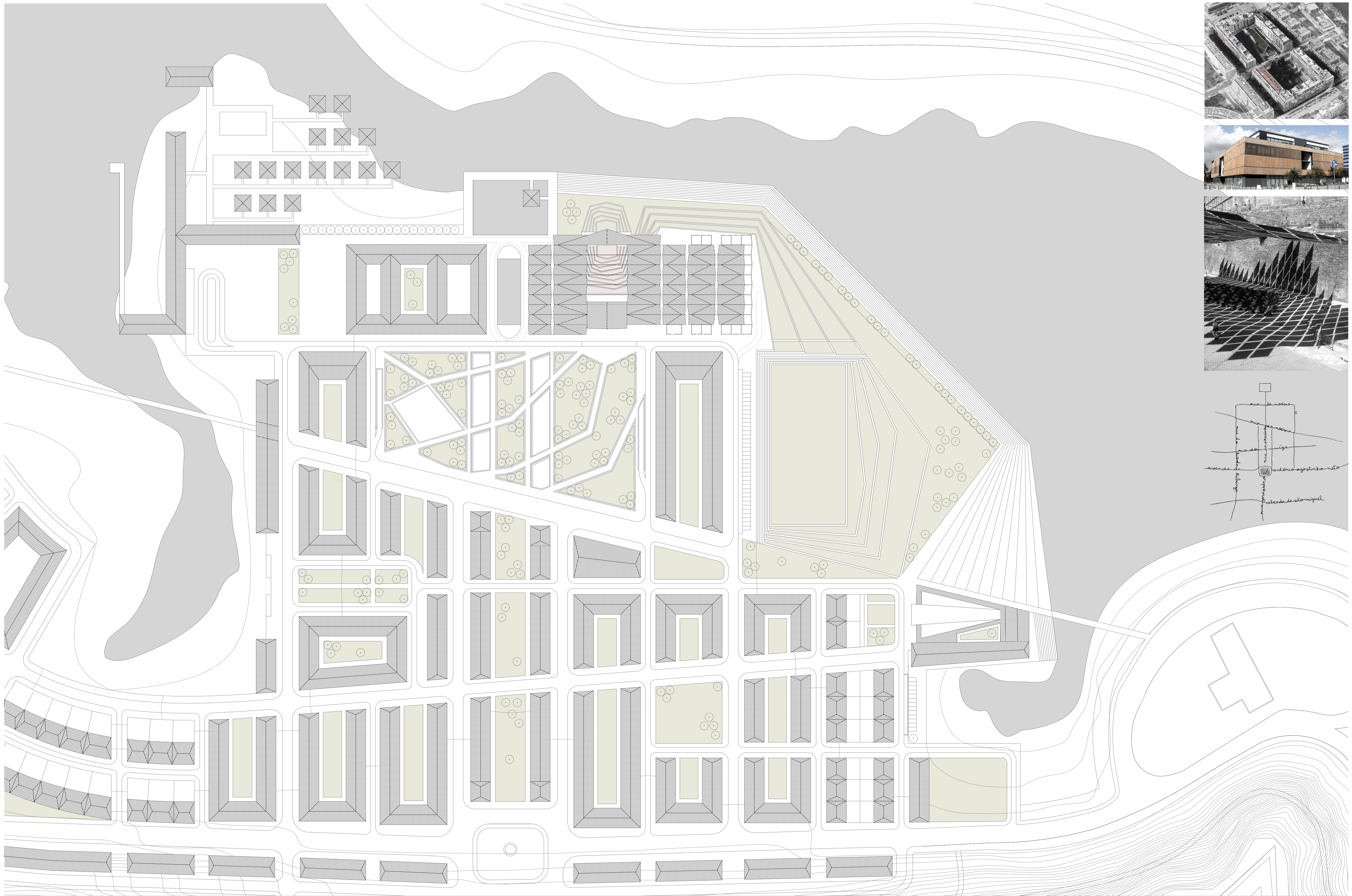
ANGOLA

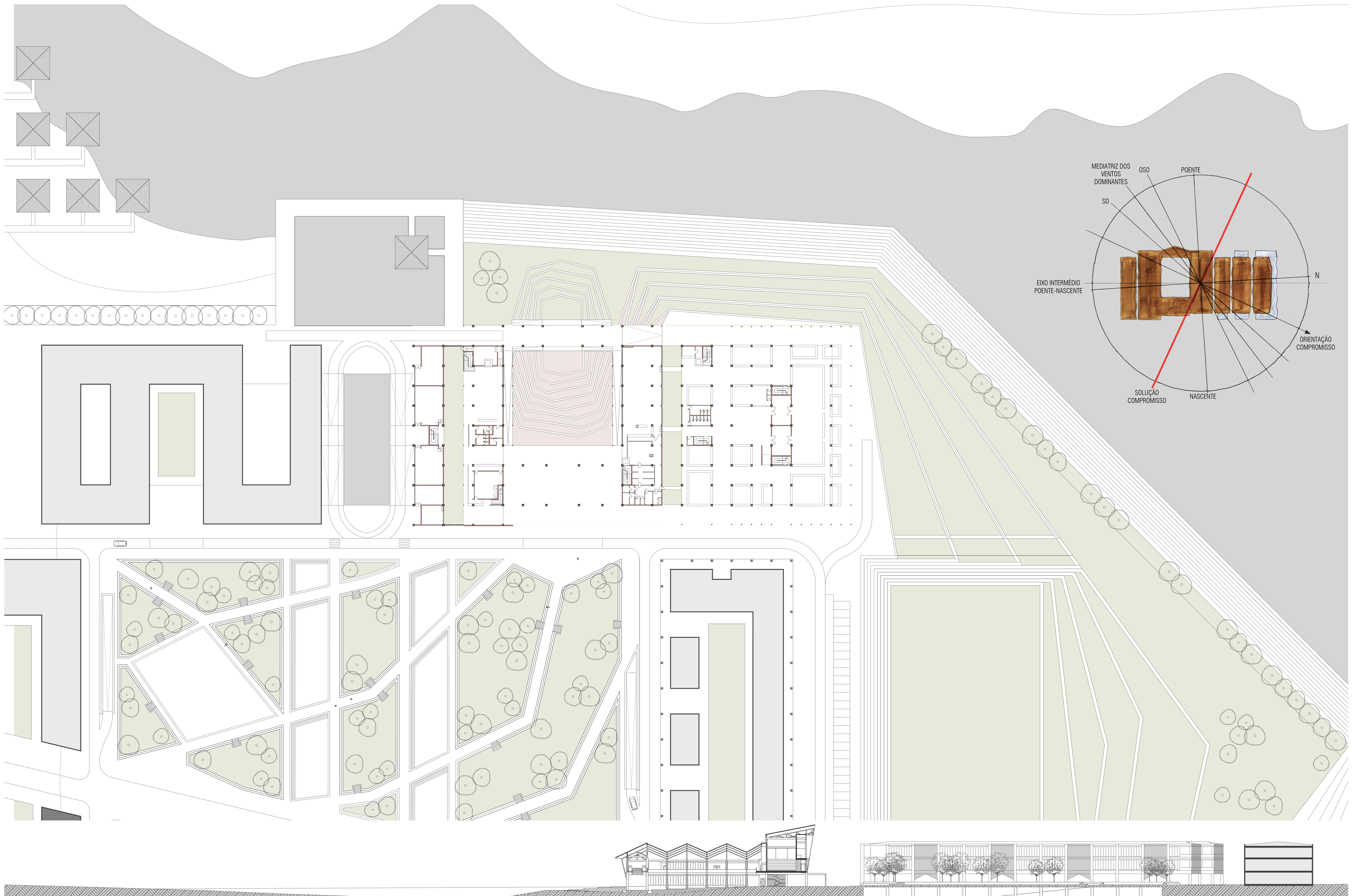


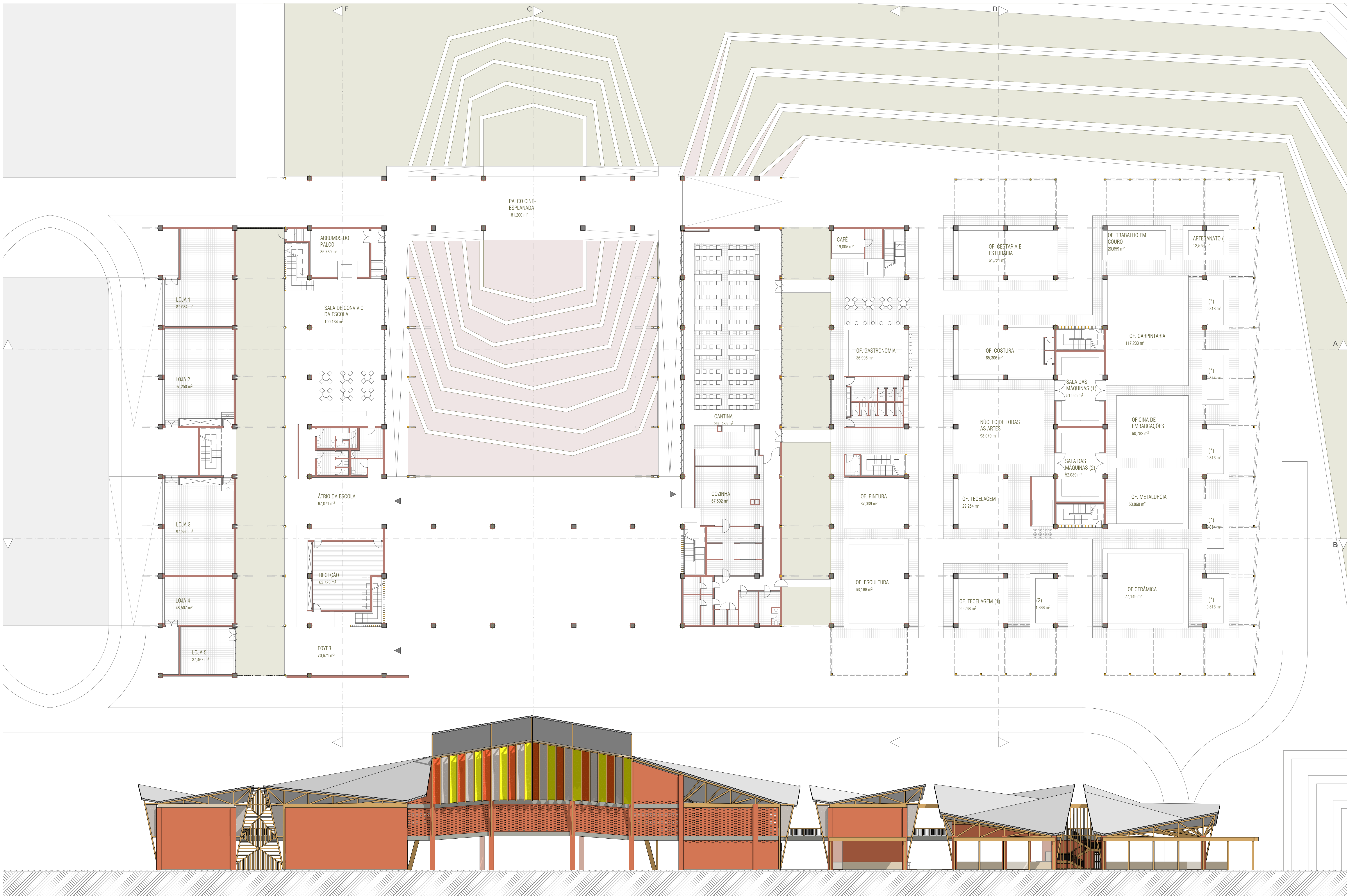
LUANDA

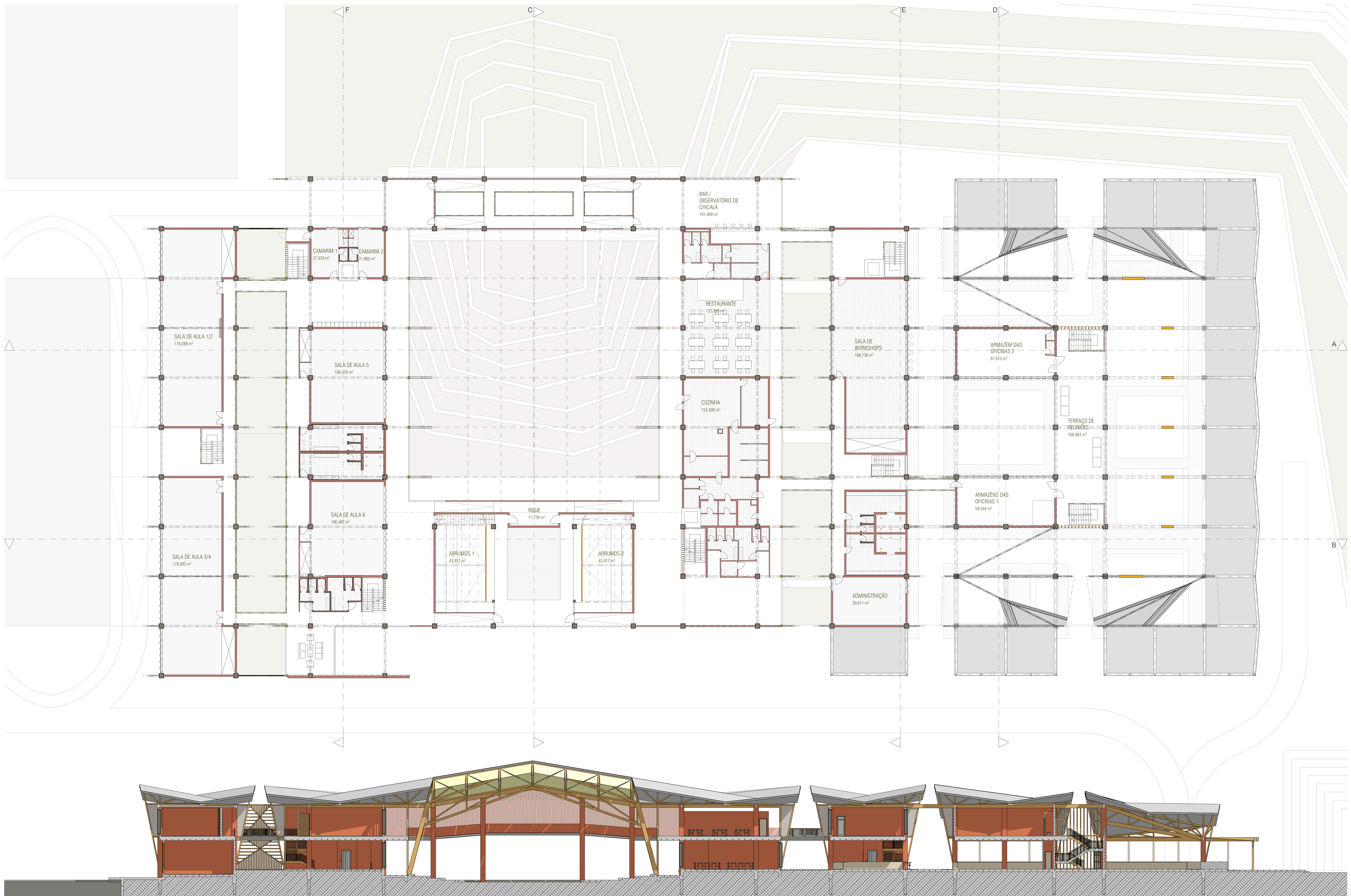


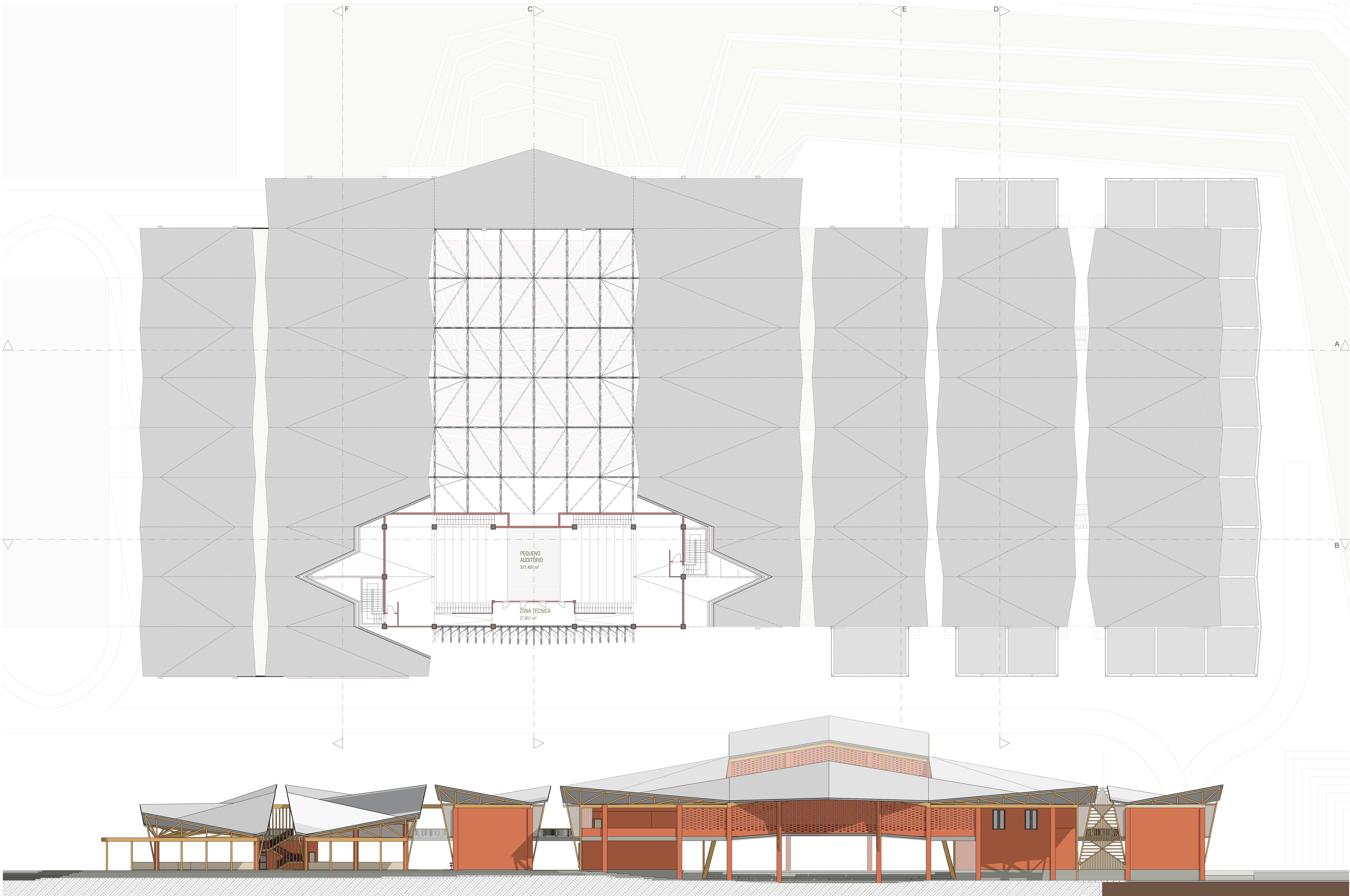


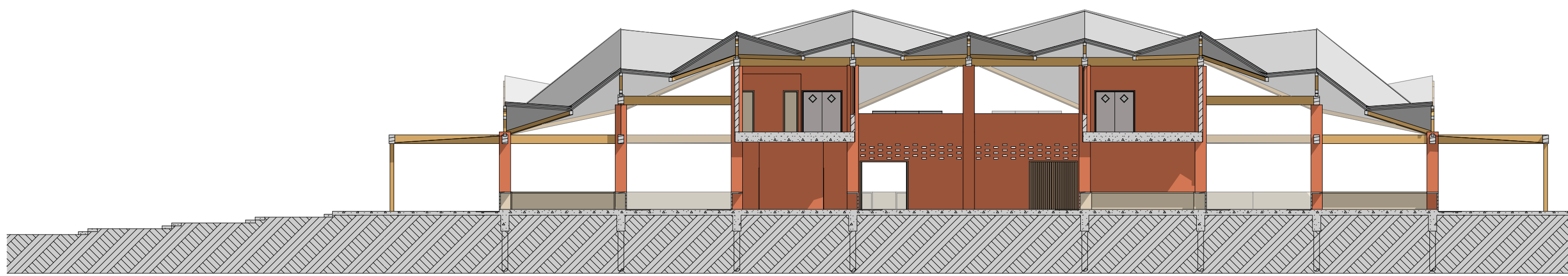




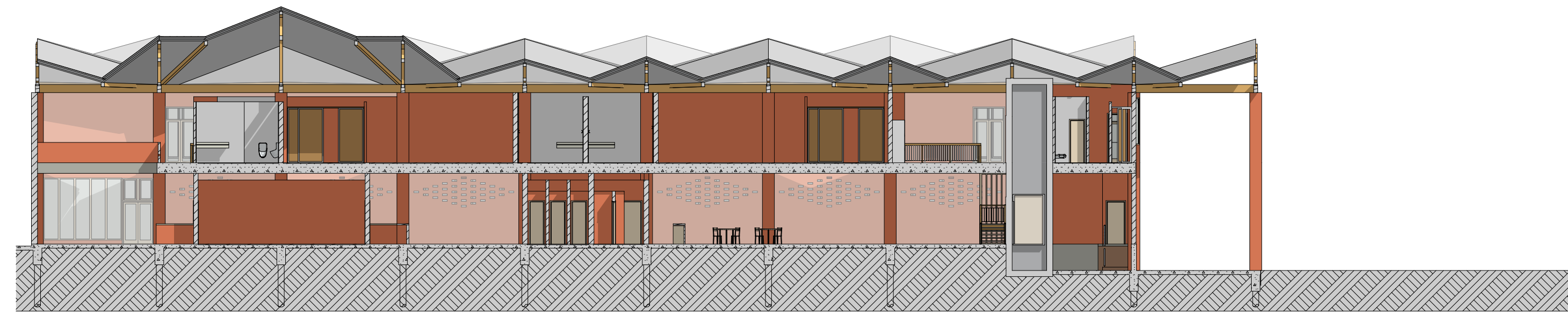




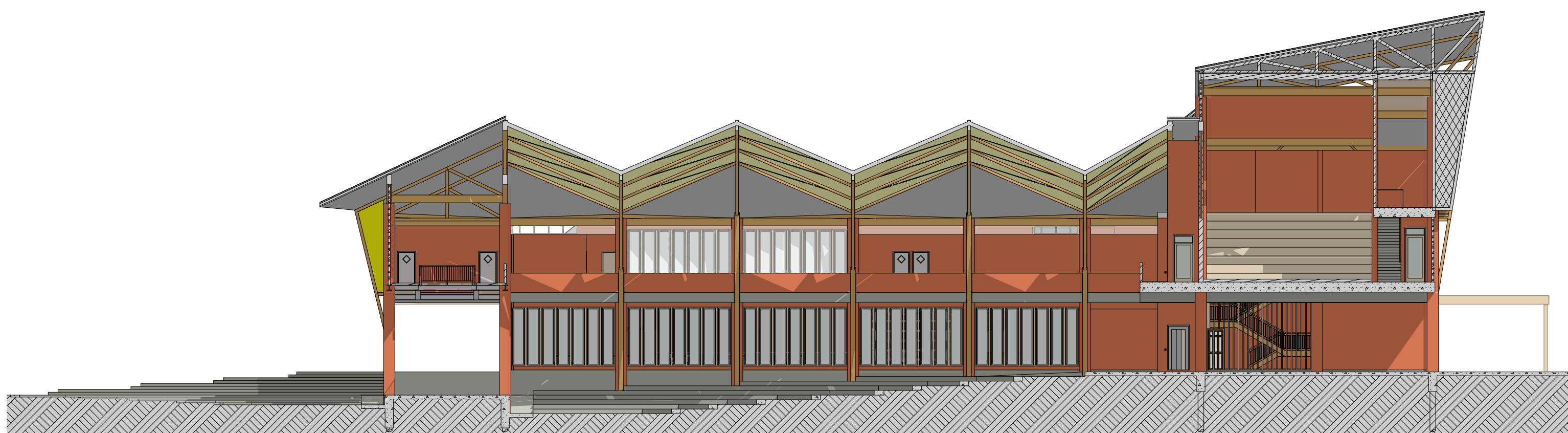




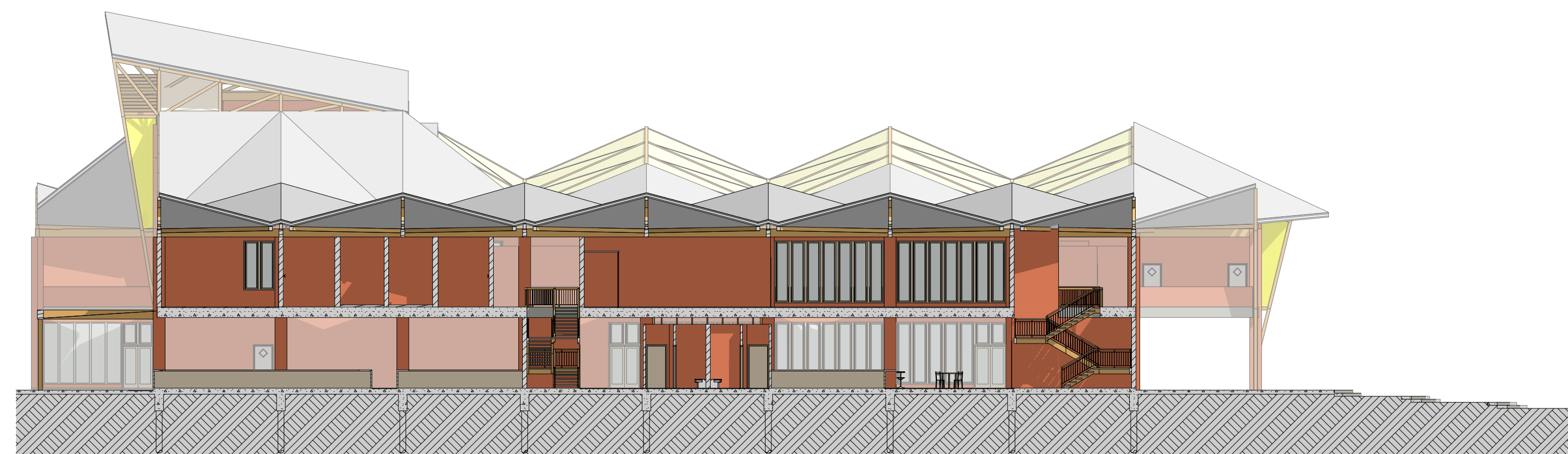
CORTE D



CORTE F



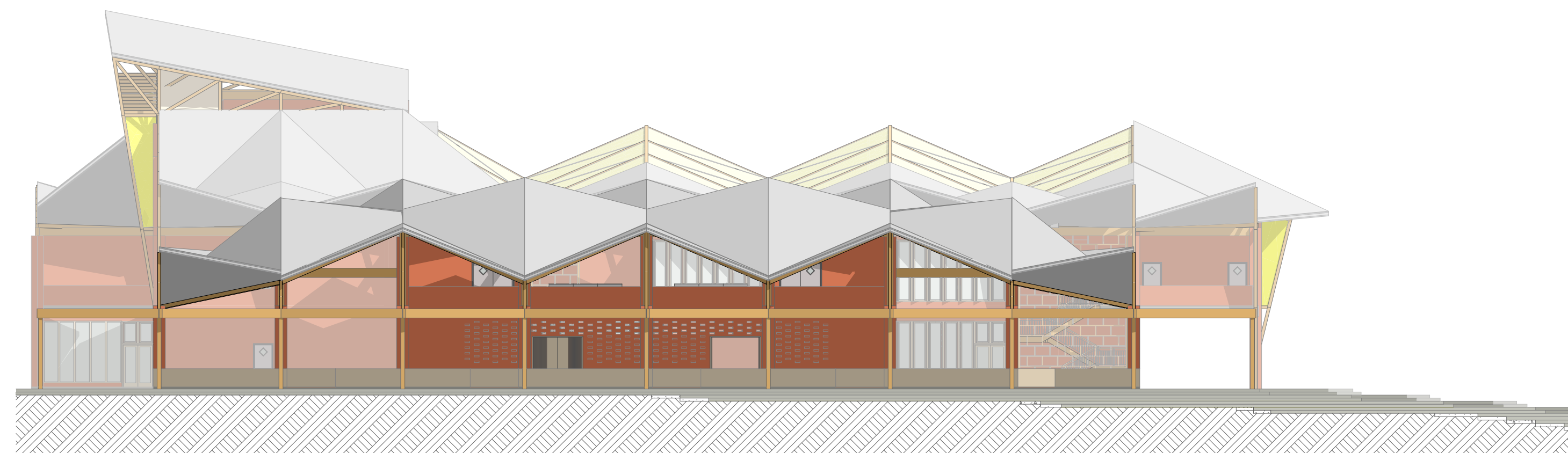
CORTE C



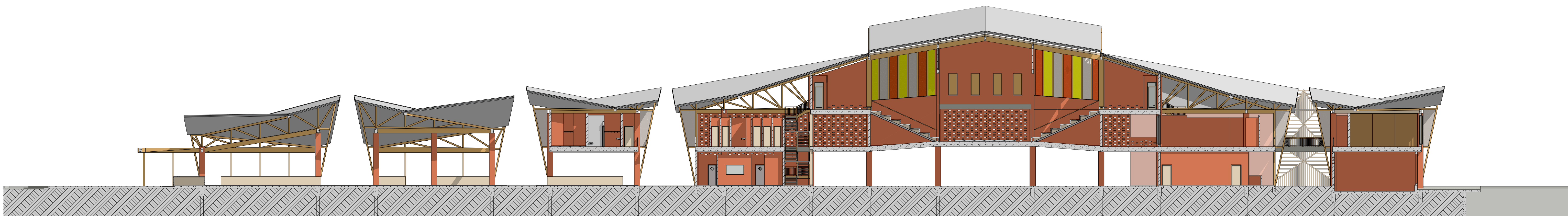
CORTE E



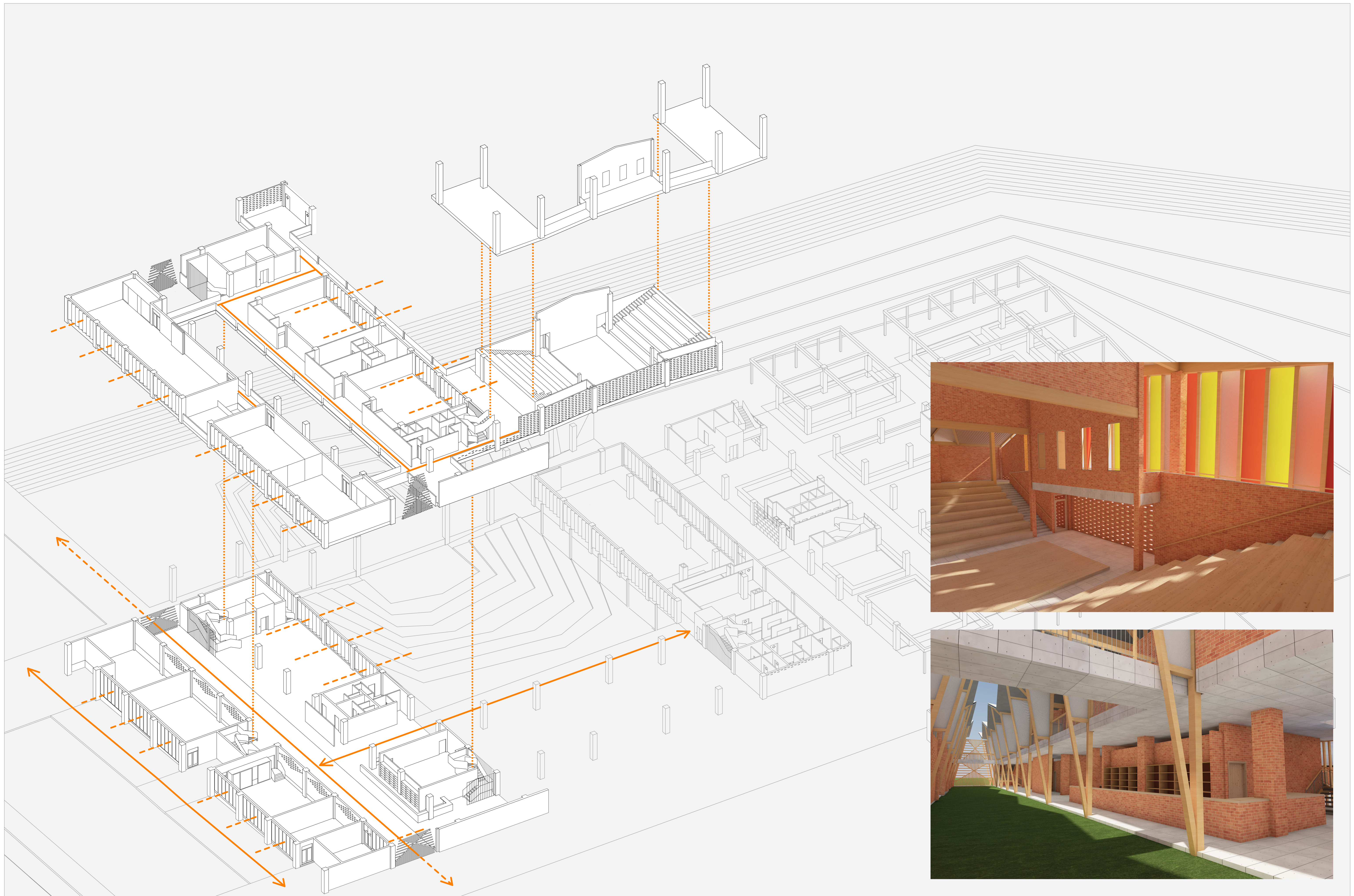
ALÇADO SUL

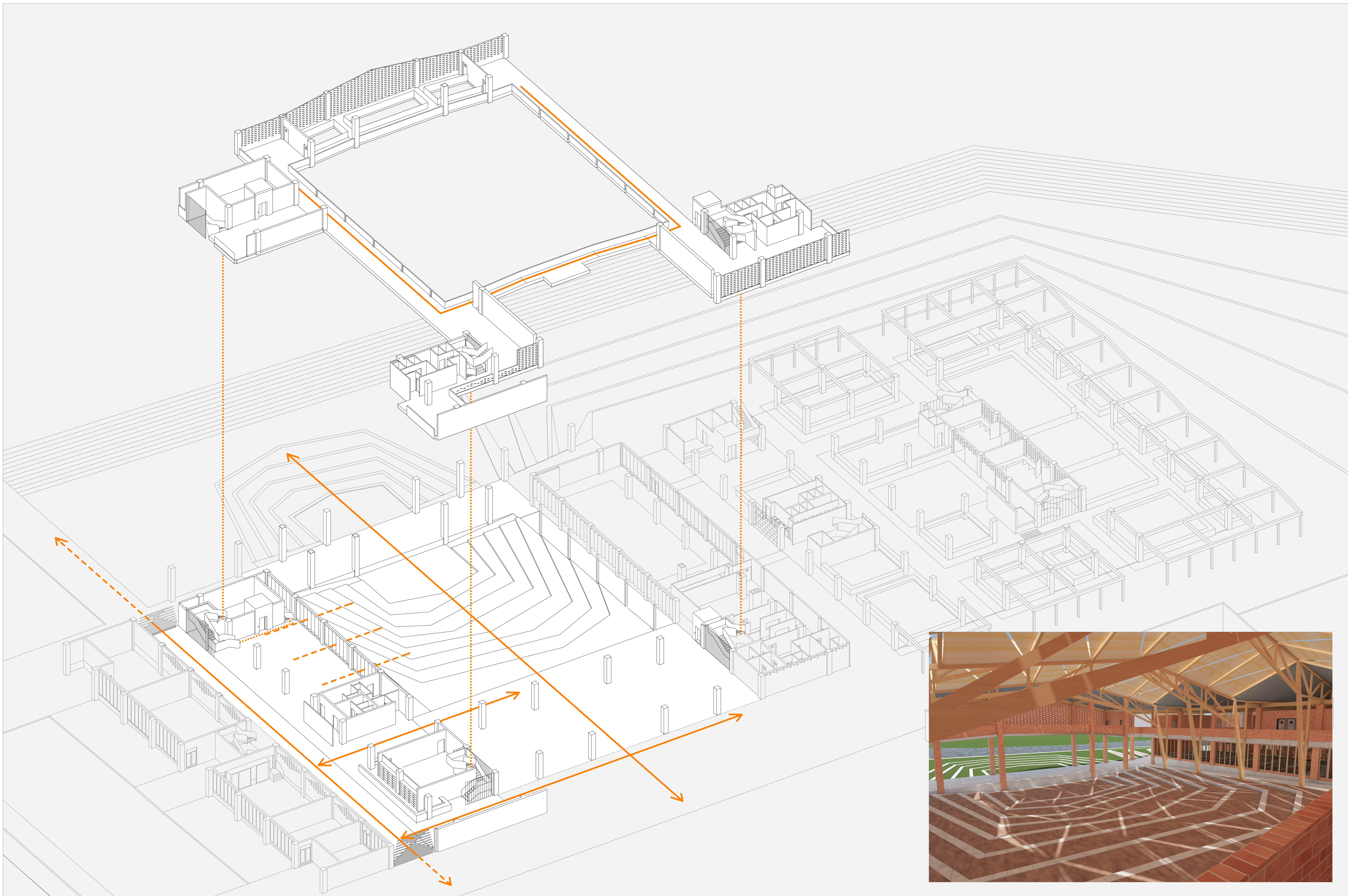


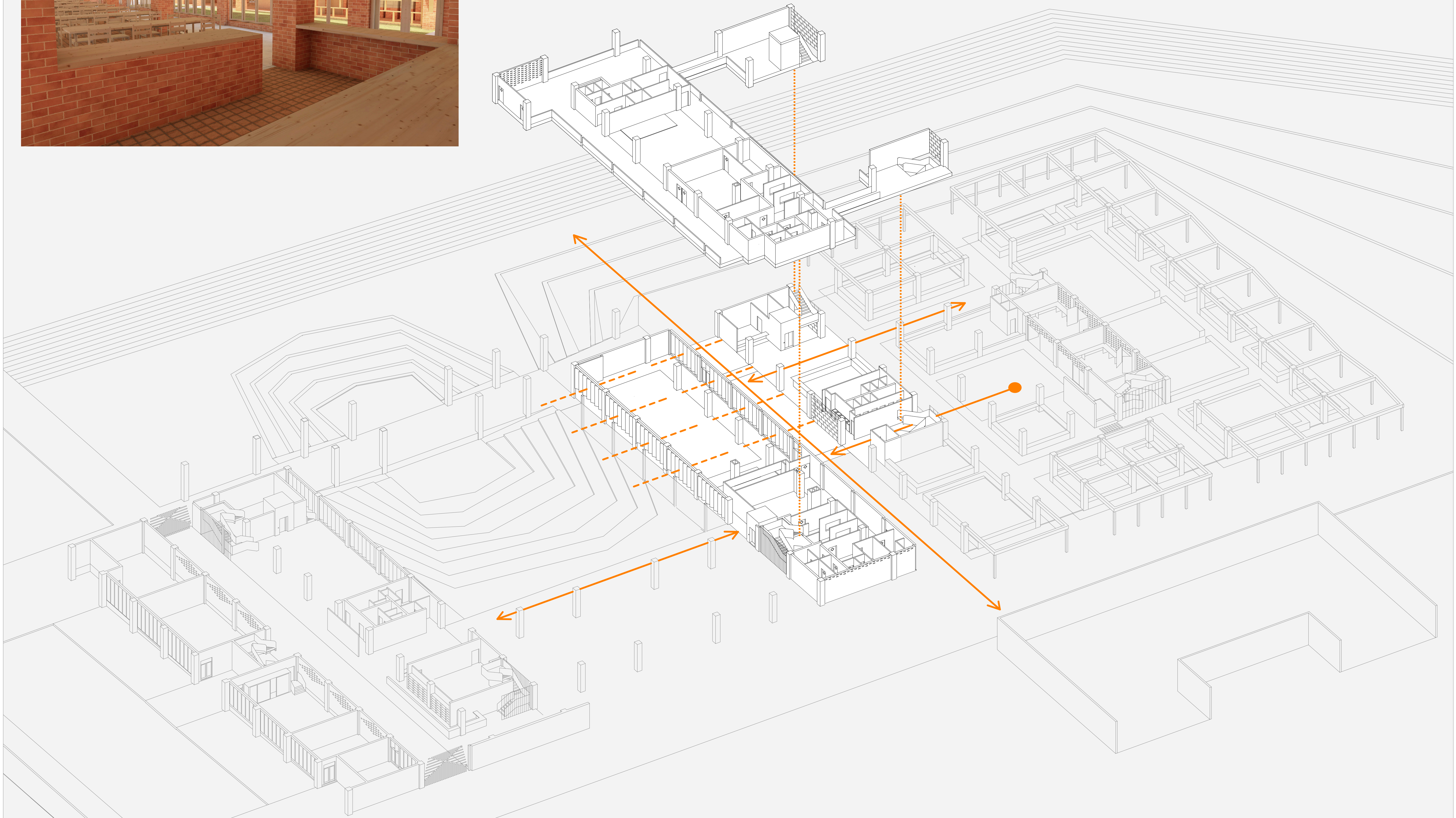
ALÇADO NORTE

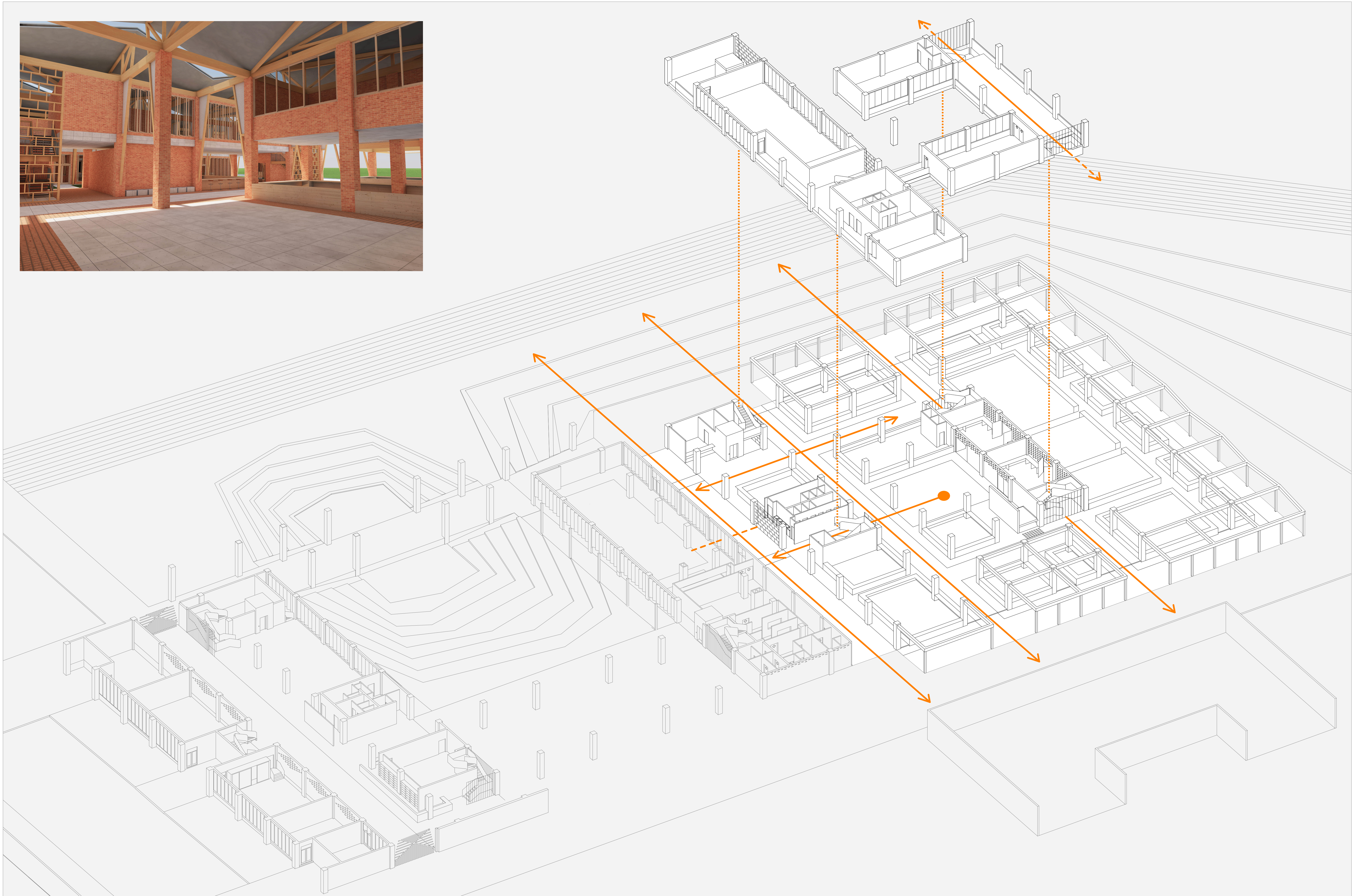


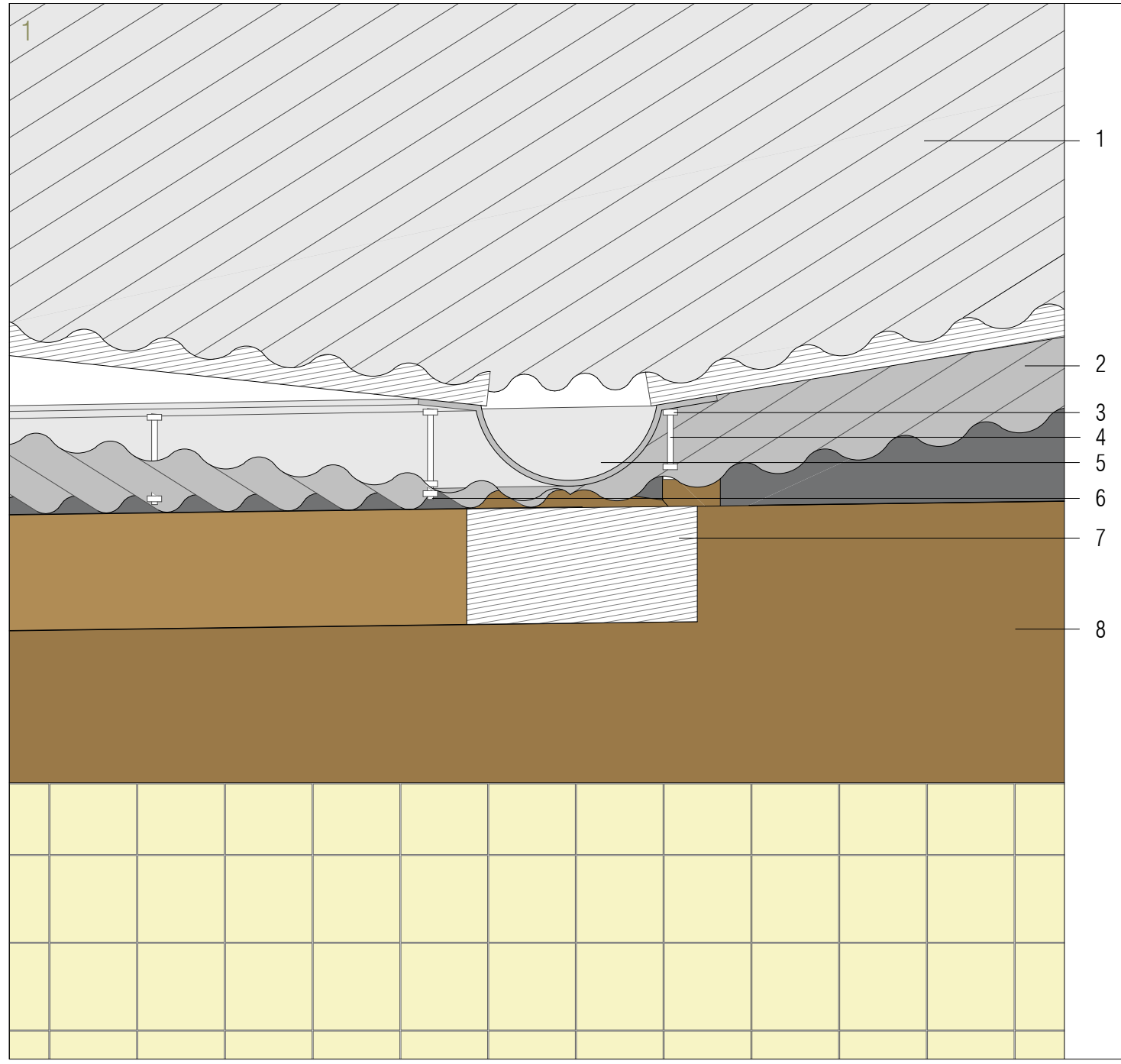
CORTE B
ESCALA 1:200





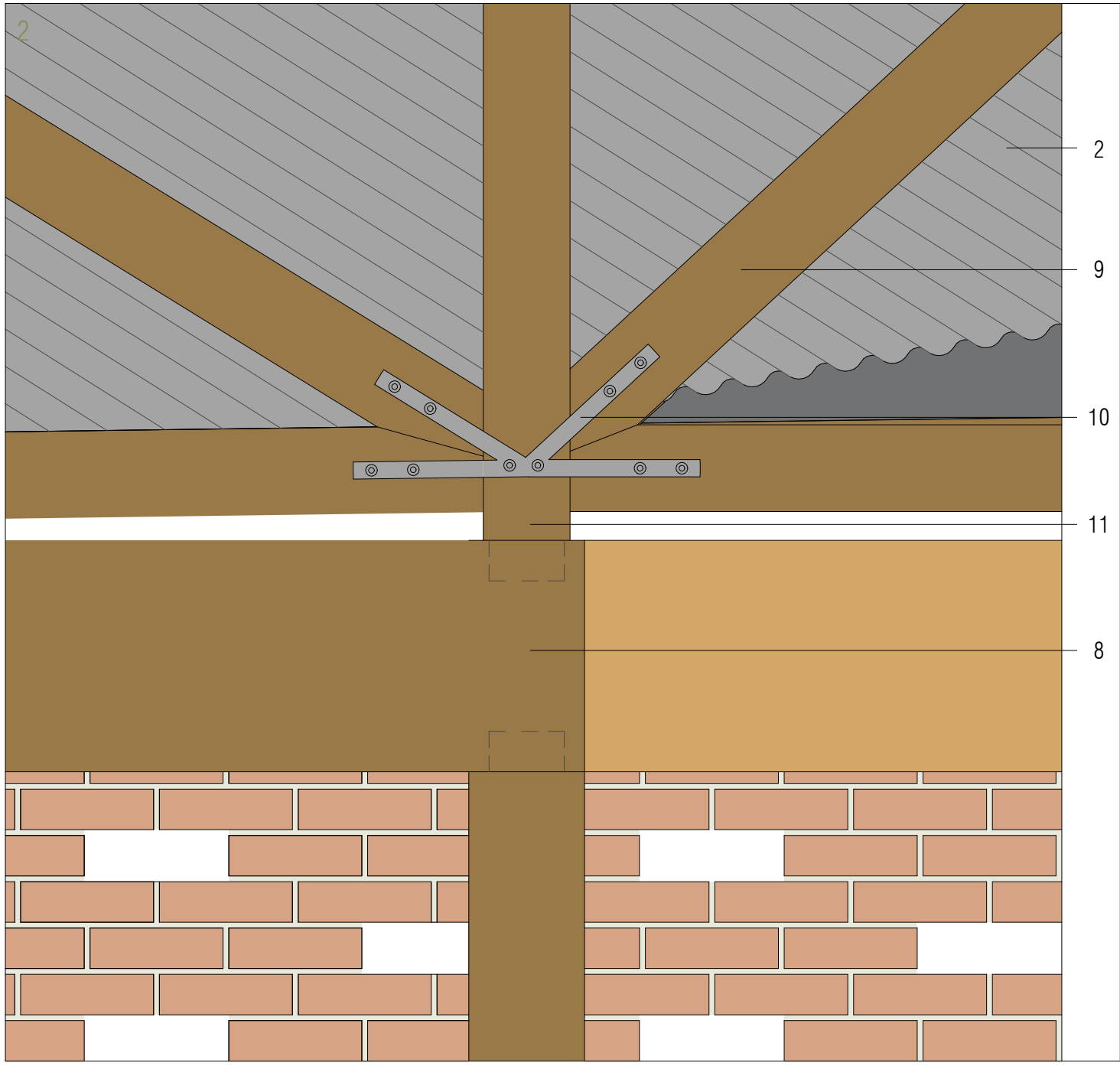




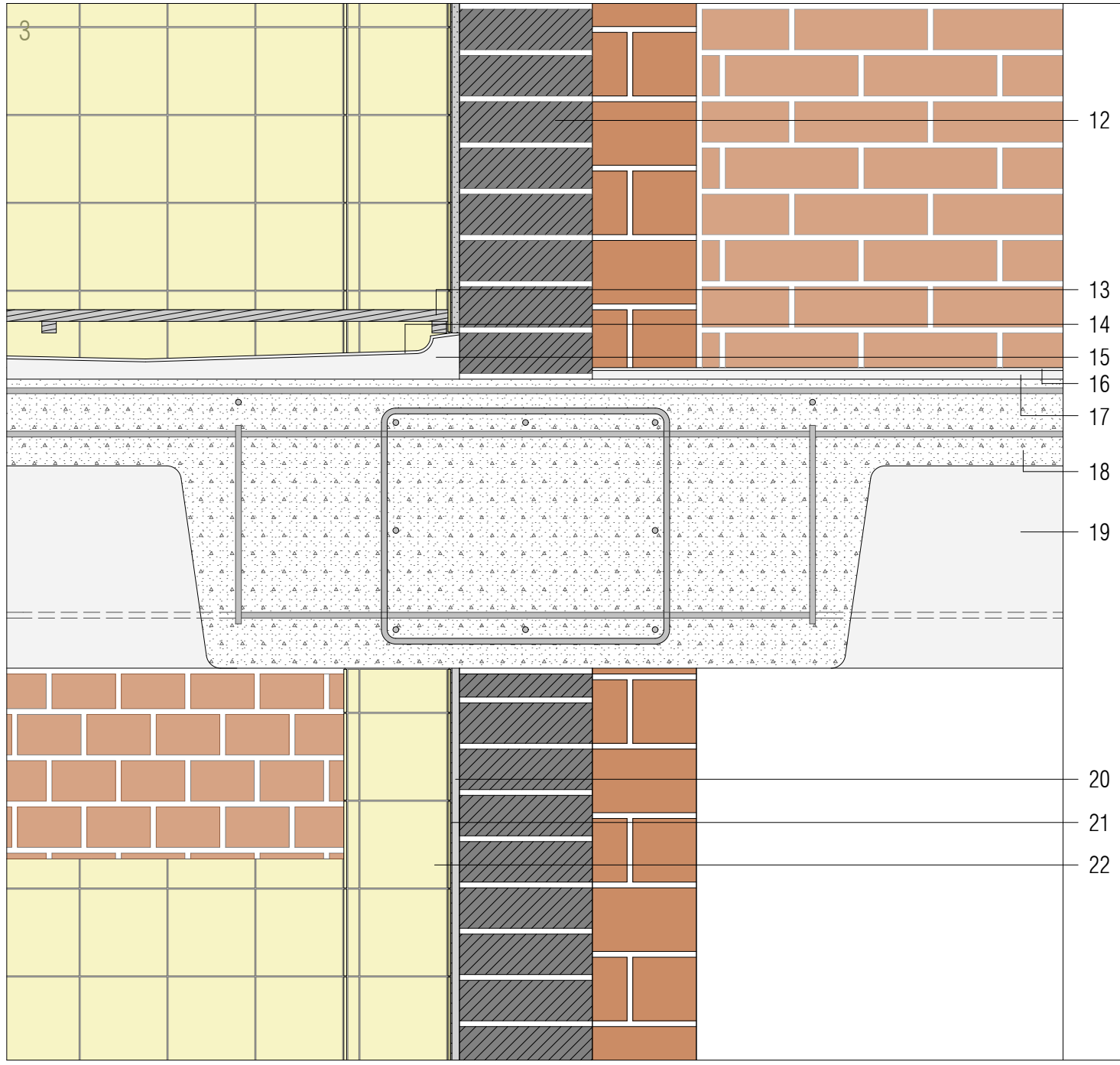


1. Painel Sandwich (60 mm):
-acabamento exterior em chapa ondulada de alumínio
-isolamento acústico em poliuretano
2. Chapa ondulada do musseque
3. Anilha e porca de fixação
4. Várão rosado de fixação
5. Cadeira metálica (diâmetro 250 mm)

6. Carica de garrala
7. Viga oblíqua de madeira lamelada colada (secção 150X200)
8. Linha da asna/viga de madeira lamelada colada (secção 200X400)

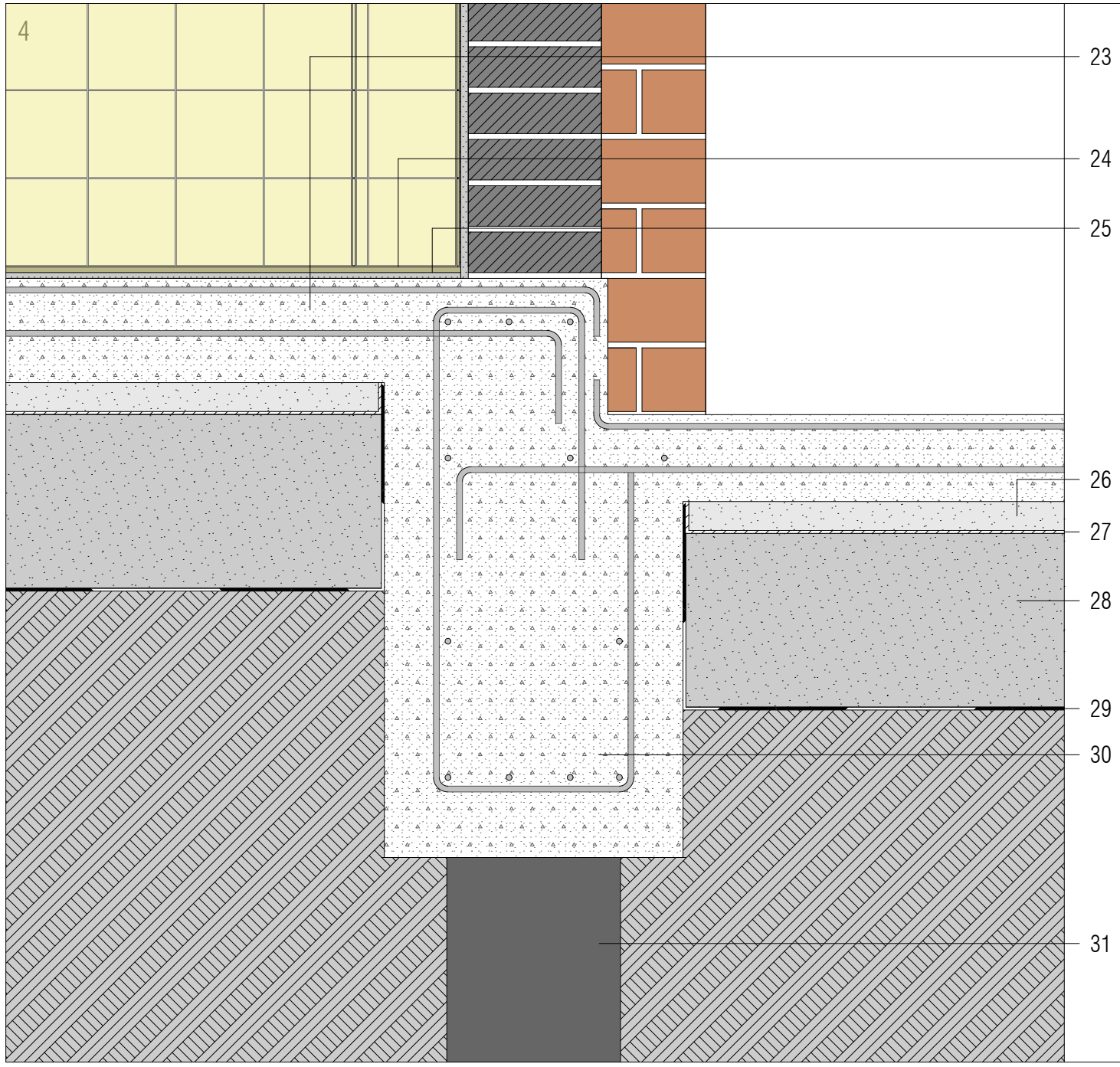


9. Barrote de madeira (150x150mm)
10. Elemento metálico de fixação
11. Pendural (150x150mm)



12. Tijolo maciço (110x230x70mm)
13. Deck de madeira
14. Revestimento tinta plástica impermeável
15. Betão leve de enchimento
16. Acabamento com endurecedor de superfície (Quartzo) (5 mm)
17. Betão leve de regularização (150 mm)

18. Laje fungiforme (esp. 500mm)
19. Bloco de betão alveolar
20. Reboco simples (15 mm)
21. Cimento-cola (5 mm)
22. Azulejo cerâmico (150X150)



23. Laje betão armado
24. Mosaico Hidráulico
25. Argamassa de assentamento
26. Areia
27. Película polietileno
28. Tout-Vent
29. Manta Geotêxtil
30. Viga de fundação
31. Fundação em estaca

